

المسرح والسينما



العدد الرابع - السنة الأولى أيلول ١٩٧١

● نقد الموسم
المسرحي العراقي
الماضي ..

● دراسة عن
مسرح لوركا ..
● لمحات عن

المسرح الفرنسي
المعاصر ..

● حوار مع
الكاتب المسرحي
مارولد بونتير

مكتبة السلام السوري

نص مسرحية
ادوارد اليب
"للذو والرمل"

والثقة دراسة
السيد فخر الدين



نص سيناريو الاعتصام الاضرب لا يرضى

مجلة الشرق السينما

ملحق

يصدر كل شهرين

عن مجلة

الاذاعة والتلفزيون

العنوان:

بغداد صالحة

تلفون ٣٥٨٣٥
٣٤١٣٦

تمت النسخة ١٠٠ فلساً

او ما يعادلها

في الاقطار العربية

محتويات العدد

- ٤ ملاحظات حول بعض اعمال الموسم المسرحي العالي - محمد مبارك
- ١١ لمحات عن المسرح الفرنسي المعاصر - الدكتور اكرم فاضل
- ١٧ تكسير الممثل - الدكتور كمال نادر
- ٢٢ الطريقة أم الجتون - بقلم روبرت لويس - ترجمة يوسف عبدالمسيح ثروة
- ٣٠ مسرح لوركا - بقلم انجيل ديل ديو - ترجمة علي ضياء الدين
- ٣٩ تدريب الممثل بطريقة ستانيسلافسكي - ترجمة سامي عبدالحميد
- ٤٨ تطور المسرحية الاوربية من سترنبرج الى سارتر - ترجمة منير عبدالامير
- ٥٦ حوار مع هارولد بتر - ترجمة محمد درويش
- ٦١ الجنس الثالث مشروع حياة جديدة - موفق هاشم الشديدي
- ٦٤ شهريات المسرح - اعداد رياض قاسم
- صندوق الرمل - مسرحية في فصل واحد تأليف ادوارد البي - ترجمة محمد
- ٦٩ رياض حمزة
- ٧٦ تاريخ السينما - فن جديد - شابلن ونظام النجوم - ترجمة مجيد ياسين
- ٨٤ مخرجون عالميون (اورسون ويلز) اعداد صباح الزبيدي
- وثائق السينما العالمية سيناريوهات المخرج السوفياتي سيرجي ايزنشتاين
- ٩١ ترجمة واعداد عزيز حناد
- ١٠٢ الاعتصام (الاضراب) نص السيناريو الاخراجي
- ١١٣ مصادر دراسة السينما في العراق - اعداد احمد فياض المفرجي

ملاحظات حول بعض اعمال

امتاز الموسم المسرحي العالي ليس فقط بوفرة الاعمال التي وجدت سبيلها الى خشبة المسرح ، ولا بارتفاع رصيده النص العراقي كما ونوعا بين الاعمال المعروضة ، ولكن بما رافق واعقب تقديم هذه الاعمال من نشاط نقدي وصحفي واسع . . . واقبال لم يعهد من قبل على العروض ورعاية واحتضان ناديين من قبل مصلحة السينما والمسرح لما هو نافع واصيل في هذا الميدان ، ثم بصدر مجلة المسرح والسينما وافراد عدد خاص بالمسرح والنشاط المسرحي في العراق من مجلة المثقف العربي .

وانه لظاهرة عتيقة مفعمة الوجود هذا النشاط وذلك الاقبال والاحتضان الذي لم يكن مسرحنا يشهد مثيلا له في تاريخه غير القصير .
ولئن كانت دواعي الواجب تهيب بالمرء ان يتوفر على كل ما قدم دراسة ونقدا ، فان دواعي الاحساس بالمسؤولية تجاه الكلمة وتشعب الجهد وضيق الوقت فيما لا طائل فيه ، يضطره الى قصر حديثه على عدد محدود من الاعمال التي تم عرضها خلال هذا الموسم . ولذلك وجدت ان اقتصر في حديثي عن موسمتنا الثرى هذا على ستة اعمال اجتزأتها من بين العدد الوفير من الاعمال التي عرضت بالفعل . السعد ، والمطرش والقضية ، والحصار . وهذه الاعمال هي : الخيط ، وطير وولاية وبغير ، والشريرة .

بقلم
محمد مبارك

الجمال الموسم المسرحي الحالي



الخيط
تأليف: عادل كاظم

الخيط ، تلك القوة السياسية التي اقتضت من دورها التاريخي على الاثارة والتحريك ولم تتجاوزها الى الثورة واعادة تشكيل الواقع او خلقه . ذلك ان جرار الخيط في المسرحية وقف عند جر الخيط ولم يشأ ان ينتقل الى قلب المدينة التي استوفز اعصابها بذلك . فيفجر فيها مكان الثورة . تماما كما وقفت تلك القوة التي يرمز هو لها عند الاثارة ولم تنتقل الى الفعل الثوري . وحتى عندما تحول جرار الخيط الى بائع العقل لم يجد حلا لمعضلته باعتباره انسانا . اذ جل ما صار اليه هو انه اخذ يعط . وهذا هو بالضبط ما صارت اليه تلك القوة عندما تحولت الى اداة توعية .

اما شعيط ومعيط . فينصبان في المسرحية نموذجين ناجحين لاولئك الذين يقفون على التل مغلقين على انفسهم ابان احتدام الصراع واشتداد قسوة المعارك . وكما يذري هو ولا ويطرد هم تيار الحياة الدافق . كذلك كان شأن شعيط ومعيط في المسرحية حيث نبذا عند التل الذي انتجهم بعيدا عن مشاكل الصراع ليقيموا فيه الى الابد بعد ان انتهيا وجودا فاعلا .

هذه هي مسرحية الخيط .

قبل ان اعرض للحديث عن مسرحية الخيط للاستاذ عادل كاظم ، اود ان اشير الى حقيقة ان المسرحية في بنائها وطريقة معالجتها انما تنتسب لما يسمى بمسرحية المواقف حيث تلعب الحكاية دورا ثانويا غير ملحوظ بالقياس لما يقوم به الموقف ومتابعته ورصده من دور في البناء الدرامي لها . ومن ثم . فلا ارى حاجة الى الرد على من ذهب الى انه لم يجد الخيط في مسرحية الخيط . ذلك ان هذا المذهب في فهم المسرحية ليس فقط فقيرا الى فهم اوليات البناء المسرحي ، ولكنه لا يطرح اية قيمة نقدية او حياتية يمكن ان تناقش في الاساس . وانما قصارى مثل هذا الرأي ان يتقدم بنموذج لا اعتبار من لا علاقة لهم بالمسرح ، او الادب في معالجة قضايا الادب والمسرح . ومن هنا . ينتسب هذا الرأي خطورته كموقف تخريبي مهوش .

ومهما يكن . فقد توفرت مسرحية الخيط من خلال ما طرحته من مواقف شخصياتها : جرار الخيط ، وشعيط ، ومعيط ، وغيرهم . على مرحلة كاملة من مراحل تطورنا السياسي . ولعل المراقب النابه لواقعنا السياسي يستطيع ان يتلمس في جرار



قاسم معمله وصلاح القصب وفخري العقبلي في مشهد من « الخيط »



طير السعد

ثالث اسرار محمد

تتوفر مسرحية « طير السعد » للاستاذ قاسم محمد على جملة موضوعات حياتية ونفسية .. فتطرح بأسلوب اسطوري محبب علاقة الحلم بالحالة النفسية للانسان ومدى فاعلية هذه الطاقة في حفظ ماكنته الفسيو - سايكولوجية عند مستوى تضيق من الحيوية والفعل . وتعرض للانسان وللعلم كقيمة حياتية فتجرح مناقبية خاصة بهما تقوم على اساس صريحة من الفهم الاشتراكي والروايات الانسانية الشاملة لكل ما يتصل بهذا المخلوق العجيب او يصدر عنه من قيمة او فعل .

وتتلخص حكاية « طير السعد » في مروان الذي اقعده الشلل وعجز الطب عن معالجته . ويحدث ان تدور محاولة على مسامح منه بين ابويه والطبيب الذي جيب به ليقوم في علاجه .. فتفجر المحاورة في داخله اكثر من نازع او رغبة . ويبلغ به ذلك درجة من كثافة الحس وعنف التأثير بحيث يملك عليه حواسه .. فيستسلم لرقاد عميق يعيش فيه عجزه قدرة .. وشلله مرحا ونشاطا عجيبا .. وقعوده ضربا في الافاق وتنقلا غريبا في البلاد ومغامرات تأخذ بالانفاس وتكاد تستنزف الخوف بالخوف وتجتث الكابوس بالكابوس . حتى اذا بلغ الحلم غايته ووصل الشوط منتهاه ، نهض مروان وقد شفى من مرضه الذي اقعده .

وهناك في تضاعيف هذه الحكاية اكثر من حكاية . فتنة حكاية طير السعد نفسه وكيف استحال الى نور ، وحكاية الملك افرون وحصانه الذهبي ، ثم حكاية مملكة المرجان والاميرة هيلانة . على ان هذه الحكايات كلها وما تستطرد اليه من حدث او قول ورواية ، استطاع الكاتب ان يصهرها في حبكة متماسكة لا يعزب فيها حدث او تشذ

وقبل ان انتقل الى الحديث عن مسرحية اخرى ارى ان اشير الى ان شخصية (فلانة) ما كانت - في الاصل - من خلق المؤلف او ارادته ، وانما جاء بها المخرج ليجسد بها اصدقاء الشخص وحواراتهم الداخلية . فكانت بذلك اشبه بالوعاء الذي صب فيه اكثر من لون وتناولته اكثر من شفة فبدأ ممجوجا لا طعم له . ولعله كان اوفق للعمل لو ترك لحاله .. واعطيت شخصه فرصة تقديم نفسها من خلال المنولوج بالاضافة الى الديالوج الدرامي ، خاصة وان المؤلف اعتمد المعنى اداة في التعليق على الاحداث وروايتها او تفسيرها .. فاسقط بذلك امكانية قيام رواية او معلق اخر في المسرحية .



مشهد من طير السعد

مواقف متتابعة تنمو غير صراعها واحتدامها مع بعضها .. وتقدم بنماذج هي رموز جية لا يتقننا في واقع حياتنا السياسية .. وتمتاز بحوار ذكسي يبلغ في بعض المشاهد حد الشعر ايقاعا واكتناز مشاعر وينحط في بعضها فيصل حد الابتلال ووخامة الحس . على انه بين هذين الطرفين قد يستحيل الحوار الى ايقاع صرف كما في المشهد الاول من اللوحة الثانية . ويملو لي ان اللغة ، سواء كانت عامة ام فصحي ، ما زالت نافرة شموسا عند عادل . ولعل ذلك يرجع الى ان عادلا يجهد اللغة بما يحملها من مشاعر وفكار ، او انه يطلق لنفسه العنان في التعامل معها دون ان يكون قد احكم قيادها والسيطرة عليها بعد .

هذا الى ان المشاهد قد يأخذ على عادل نهايته المفتعلة والمقحة باعتبار ما .. حيث يسلم المنادى مفتاح المحكمة الى بائع العقل - جرار الخيط - ويخرج الى حيث ذهب الجميع ليشهد معهم اقتتال ذوى شيعط ومعيط . ذلك ان افراغ المحكمة - في الاساس - ما كان مبررا بالصورة التي تم بها ، وهي التي انعقدت للنظر في قضية خطيرة على ما تصف المسرحية . بيد انه ربما اغرى المؤلف بمنطق التفاؤل الساذج او حاول ان يموه على اولئك الذين راح يقرصهم بلاذع كلماته ويضحك منهم بمرارة ، من خلال تصويره الدقيق لجرار الخيط في القسم الاول من المسرحية . وعندى انه لو ترك القسم الثاني عائنا دونما نهاية او حل لكان اكثر تمثلا لمنطق الحدث في المسرحية .. واقرب الى الرصد الموضوعي الذي اخذت به المسرحية نفسها في القسم الاول . خاصة وان القوة التي رمز لها بجرار الخيط ، لم تنته هي الاخرى من مسرحيتها الى غابة ، وبالتالي كان يلزمه منطق التماثل ان لا يقتل هذه النهاية غير المنطقية او الدرامية ، وانما ان يتركها سائبة غير محددة او على الاقل يكرر نهاية القسم الاول ليوحى بذلك بعيشة الموقف ولا جدواه ، من حيث هو دوران في حلقة مفرغة .

واقعة • وانما كل موقف او مشهد فيها يقدم لما بعده وينتج عما قبله • فلا افاضة ولا استطراد غير مبرر •

على ان الجديد في هذه المسرحية ليس هو المعالجة الاسطورية ولا هو الرمز الجميل والاجواء الرومانسية الحية واللغة الشعرية التي راحت تجمع بين جموح طاقة الوهم لدى الطفل واناة الذهن وعمق التصور ودقة الخيال لدى الكبير ، ولكنه - اى هذا الجديد - يقوم في الشكل الذى استطاع المؤلف ان يتمثل به منهجا دقيقا في فهم الحلم وتعدد موقعه من حركة النفس • ولئن كان المسرح العالمى قد خبر الكثير والخطر في هذا الشأن ، فان مسرحنا العراقى - فى حدود علمى - لم يكن ليقف على شئ من ذلك • اذ لم نجد النص المسرحى الذى يصادر بشكله وطريقته بنائه على نظرة دقيقة وفهم موضوعي محقق لظاهرة طبيعية او اجتماعية • لقد كان الحلم الذى عاشه مروان فى رقدة يائسة يائسة هو الاداة التى اعتمدتها المسرحية فى حدثها وفى معالجة الحالة المرضية المستعصية لمروان • وكما فى الحياة كذلك فى المسرحية ، كان العلم ليس فقط صمام امان للحالة النفسية ، ولكنه كان العلاج الوحيد للحالات المرضية المعقدة •

وهنا اود ان اشير الى ناحيتين بالنسبة للنص • الاولى هي ان ما بدا فيه من هنة او ضعف فى تماسك احداثه ، ليس له ان يكون كذلك اذا ما اخذ بالمنطق الذى خلقته المسرحية لنفسها • ذلك ان رجوع مروان لآخذ القفص ، على الرغم من تحذير الايل وطير السعد له من ذلك فى مشهد غابة البالونات ، ومحاولته اخذ اللجام الذهبى على الرغم من تحذير الايل له من ذلك ايضا فى مشهد الاصطبل • يمكن ان يبررا على اساس انهما ضروريان ضرورة لازمة لمط الحلم الى الحد الذى يتسع فيه لمازوم مروان كله ويستنزفه فى سلسلة متصلة وافية من المغامرات والروى الكابوسية والتوترات النفسية الحادة ، خاصة وان حالة مروان المرضية هي من النوع الذى لم يوفق الطب الى

مطاولته او معالجته بوسائله الخاصة • ومن ثم كانت بحاجة الى اطالة هذه السلسلة من المغامرات الكابوسية والتوترات الحادة • هذا الى ان المنطق الذى طرحته المسرحية لتبرر ما تقتضيه من وقائع واحداث ، يبرره ويدعمه منطق اشمل واعم فى مجاله واثاره • هو منطق الحياة الذى يحكم مثل هذه الحالات •

اما الناحية الثانية • فهى ان المسرحية فى حيكمتها واحداثها انما تصدر على حسن الجماعة وخيالها • من حيث ان المؤلف اخذها من موجود الجماعة الاسطورية والفولكلورى • ولذلك وجدنا فيها هذه الدقة التى لا يملفها الا المختبر فى الرصد • ولا يرتفع الى ما تطرحانه من ملاحظة او فكر الا التجربة المحققة والاستقراء الذكى • على ان ذلك لا يبغض المؤلف حقه فى تشذيب النص واعداده للمسرح بشكل لا ترقى اليه كثير من المؤلفات النابذة فى متانة بنائها وتماسك احداثها •

العطش والمقضية تأليف: نور الدين فارس

لعل نور الدين فارس اوثق كتاب مسرحنا صلة بالسياسة • واكثرهم

استيعابا لقضايا الصراع • ومسرحيته « اشجار الطاعون » تكاد تتمثل لنا دراميا مفهوم الغربة الجدى بشكل لم اعهد لمسرحية من قبل • اذ تلمس فيها كيف يستحيل نتاج العمل ووسائله التى يخلقها الانسان - عناد فى المسرحية - الى اداة قاسية فى اضطهاده ومسخ آدميته • ثم كيف يتعبد هذا الانسان على هذا الواقع الاستعبادى لياتى - وقد اعوزته اسباب الثورة او الانقلاب الاجتماعى - على جهد العمر ووسيلة العيش التى استعالت الى اداة اضطهاد ومسخ ، فى ظل نظام القناة والملكية الكبيرة •

اما فى مسرحية « العطش والمقضية » فيتوفر نور الدين على ظاهرة الصراع بين المالك الكبير - ناهى فى المسرحية ، والمالك الصغير - علاوى ، فيكشف لنا عن الابعاد اللاانسانية لهذا الصراع وللوسائل الموهلة فى القسوة والعنف التى يعتمد عليها المالك فى تحطيم غريمه وسحق مقاومته • وانه ليصور ماجريات هذا الصراع وملابساته بشكل تهون عنده شراسة ما ينتظم الغاب من صور التنافذ الرهيب على البقاء • • حيث يفترس القوى الضعيف ، ويمسزق المخلب الظلف • فناهى الذى تستحوذ عليه شهوة الملك لا يتورع ان يعبت بشبهة علاوى فيضربه ضربا مبرحنا ويتركه ليلته موثقا فى زريبة بين الدواب



مشهد من العطش والمقضية

ان يحمل المشاهدين على اعتياد الشعر او الاقتناع بأنه ليس من مادة غريبة عن حياتهم اليومية ، وانهم قادرون على قوله « بل هم يقولونه بالفعل دون ان يعوا ذلك » .

بيد ان هذا لا يعفى التجربة من بعض فجاجة الهنات التي ظلت تلازم عادلًا في كل أعماله . ذلك انه - على ما قدمنا في الحديث عن مسرحية الخيط - يتوسع في استخدام اللغة ويجيز لنفسه ان يخرج بها عن قواعدها ومألوف استعمالها قبل ان يكون قد تمكن - وحديثي هنا عن الفصحى - من تلك القواعد والاستعمالات بعد . ومن ثم . . ارى التجربة على جراتها وفضلها في الريادة قد ساعدت على اخفاء الجديد والاصيل فيها ، واعطت بعض المبرر لبعض النقد ان يرفضوها ويهاجموها بعنف .

أما بالنسبة للتاريخ . . فقد اخذ عادل واقعة تاريخية محققة ، الا انه لم يشأ ان يحصر رؤياه فيها . . ولا ان يقتصر في معالجته على تفاصيلها ، وانما تجاوزها تاريخا الى الدراما . . فكشف عن جوانب الفعل والمعاصرة في أحداثها . ومن هنا . . كان الماضي حاضرا في المسرحية ، والحاضر نذرا تهيب بنا ان نتجاوزه ونغفل عليه .

لقد كان حصار بغداد ثم فتحها على يدى علي رضا باشا عام ١٨٣٠ هي المادة التاريخية التي اعتمدها المؤلف ليكشف لنا بها عن حقيقة ان لعبة السياسة والحرب في ظل كل أنظمة الاستبداد والعدوان ظلت على ما كانت عليه في الماضي البليد لا تعدو ان تكون لعبة شطرنج او طاولة بالنسبة للحاكمين بامرهم . . في حين هي بالنسبة للجماهير الكادحة لعبة موت وخراب وجوع . على ان المؤلف وان استطاع ان يحقق ذلك فعلا بان نفذ من خلال شخصية داود ليكشف عن مفارقات الحكم فيه وليتوضح ابعاد عيشه واستهتاره بمصائر الناس ثم ليسخر منه ومن نظامه بشكل اخرج شخصية داود عن اطوارها التاريخي ، الا انه لم يوفق الى الجمع دراميا بين لعبة الحرب ولعبة الشطرنج على خشبة

الحصار تأليف: عادل كاظم

على الرغم من كل ما قيل ففى مسرحية « الحصار » للاستاذ عادل كاظم . فلقد كانت تجربة رائدة ومحاولة جريئة . . جذيرة بان يتوفر عليها الدارسون ليجلوا ما حققته من قيم فنية . . ويكشفوا عما انطوت عليه من خصائص درامية في البناء . . وعندى ان ابرز ما صارت اليه المسرحية هو ما اجترحته من نهج غير مأثوف في اعتماد الشعر اداة والتاريخ مادة في البناء الدرامي . . ذلك انها - على خلاف ما تعارف عليه الكاتبون - هبطت بالشعر الى مستوى الكلام المتداول . فكانها قصدت بذلك الى الانادة من ايقاع الشعر دون صورته ومجترأته ، او انها عمدت الى امتلاك الايقاع في اللغة المحكية . . فسقطت بذلك - عند من اعتاد الشعر ايقاعا فخما ولغة خاصة - في نشرة مهشمة نفذ فيها الحوار سياقه النحوي والفقهى ولم يرتفع الى الشعر بحال .

والحقيقة . . انه لا ندحة لمن يريد ان يعتمد الشعر اداة في المسرح من هذا السقوط المزعوم . من حيث ان ليس له ان ينطق الشخص بمسا لا يتقبله المشاهد ، وانما عليه - على ما يرى ت . س . « البيوت » ان ينزل بالشعر الى العالم الذي يعيشه المشاهدون ، لا ان يتنقل بالمشاهدين الى عوالم متخيلة حيث يكون للشعر التقليدي الميت ما يبرره . ان عليه

ثم يودعه مستشفى الامراض العقلية بعد محاكمة -سورية يسلبه فيها ما كتبه- بوثيقة لا ارادة له في تقرير محتوياتها . . ليشيع بعد ذلك عنه ما تأباه الرجولة الحققة وتنكره الجيرة الطبية . ثم ان شهوة الملك هذه لا تقف بناهي عند علاوى ، ولكنها تجوز ذلك الى القرية كلها . . فيمنع عنها الماء ليميت زرعها وضرعها . . وليفرض على اهليها ان يهجروها ليخلو له الجو فيها فيعمل منها ما يشاء .

واحسب ان نورالدين قد احسن كثيرا عندما جعل علاوى يخفي عن القرية حقيقة ما يدور بينه وبين ناهي . ذلك انه باعتباره مالكا صغيرا ليؤثر ان تلتهمه وتطحن عظامه السمكة الكبيرة على ان يشرك القرية في الدفاع عن الماشية . اذ قد تاتي في صحن هذه الشركة في الملكية فتقضي بذلك على اكثر قيمه ومعاييره قدسية . ومن ثم . . كان تردد علاوى وجبته مبررا منطقيا وموضوعيا في المسرحية ، وكذلك خوفه القريزي من الفلاحين واختفاؤه عنهم واخفاؤه عليهم حقيقة ما يدهمه .

على ان لغة نورالدين الفضفاضة . . وتعلقه بالصور الشعرية والمبارات الرومانسية الجميلة اخفت الكثير من ملامح الصراع وحركة التضاد الدرامى في مسرحيته . وكذلك كان شأن تكرار بعض المشاهد والاحداث - مشهد المحاكمة مثلا . اذ انقد هذا المظ الثقيل والافاضة الشعرية غير الدرامية المسرحية عنصر التوتر ومن ثم التشويق . وكاد ينتزع من المشاهد الحس بجلال الصراع وقسوة وقائمه وصوره .



مشهد من الحصار

المسرح ، اذ كان التنقل بينهما مفتعلا
وغير مبرر في الكثير .

ولئن استطاع عادل عبر تصويره
لشخصيات داود وعلي رضا والياور ان
يعملنا على ادانة اللعبة على صعيديها :
الحاكم والمحكوم ، فانه عبر الاحدب
والسائس والفحاح قد استطاع ان يوقننا
على دور بغداد الفاعل في صناعة
تاريخها . . فيبعد بذلك بالنص خطوة
جديدة عما هو عليه بالفعل ليجسد
رؤياه هو وموقفه هو من التاريخ
باعتباره ميدانا لحركة الانسان واحتواء
آثاره وتمثل معطيات نشاطه وعمله ومن
ثم إعادة صياغته من جديد .

وقبل ان انهي حديثي عن «حصاره»
عادل كاظم ، ارى ان اشير الى ان
الرواية في المسرحية كان خدعة
مسرحية ناجحة ، استطاع بها عادل ان
يقنع نصه المسرحي من الطابع الروائي،
حيث مط الاحداث والافاضة في الوصف
والاخبار ، ليصير به الى ما تتطلبه
الدراما من ايجاز واكتناز . اذ كان
الرواية - على الطريقة اليونانية او
البرشيتية ، يفينا بعبارة عن مشهد . .
وبجملة واحدة عن واقعة كاملة ،
وبذلك حفظ للمسرحية تماسكها
وايقاعها الدرامي المكثف .

ولاية وبعير تأليف : قاسم محمد

في الحديث عن مسرحية « ولاية
وبعير » للاستاذ قاسم محمد ، اود ان
اؤكد ما ذهبت اليه بشأن معطيات
الحس الجماعي . ذلك ان المسرحية
- وهي بمعنى ما صدى لمسرحية
« الفيل يا ملك الزمان » لسعد ونوس -
اعتمدت نصا فولكلوريا شائعا يقص
علينا حكاية ذلك المجنون الحكيم الذي
حاول ان يجمع اهل مدينته على كلمة
واحدة في مواجهة كارثة (بعير)
و (فيل) اطلقه السلطان في المدينة
ليشيع فيها الخراب والموت ، فكانت
النتيجة ان اوقع اهل المدينة بالحكيم
. . فتروكه لوحده في مواجهة السلطان،
فما كان من الحكيم الا ان يذهب بعيدا

في نكايته بهم فيبازك للسلطان كارثته
ويطلب اليه ان يشفعها باخرى ليتسم
للمدينة اليمن والسعد على حد قوله .

والحكاية كما وردت على لسان العامة
فيها تقريع لهم على تخاذلهم وتفرق
كلمتهم ونكوصهم . . واهابة بهم ان
يتحدوا كلمة ويجمعوا ارادة في
مواجهة قضاياهم ومشاكل حياتهم .
ومن ثم . . ففي الحكاية من الايجاب
بقدر ما تعكس من سلب ، وفيها من
الرفض بقدر ما تنطوي عليه من السهم
وجرح . . وفي ذهني . . ان حس الجماعة
وخيالها الذي ابتدع وقائع هذه الحكاية
ما كان ليهدف الى شتم الجماعة بقدر
ما حاول رصده بعض جوانب حياتها
الاجتماعية وتحريك نوازع النعمة على
تلك الجوانب في نفوس افرادها .

والان . . ما جدوى اعداد مثل
هذه الحكاية للمسرح ؟! الم تكن قد
تغيرنا عما كان عليه اسلافنا في ذلك
الماضي الذي اوحى بمثل هذه الحكاية ؟!
ثم اليس في إعادة رواية وقائع هذه
الحكاية - الان - انقص غير مبرر
للروح الجماعية التي نعيشها من
جماهيرنا الطيبة ؟!

اعتقد ان احياء هذه الحكاية -
وامثالها باعدادها للمسرح مثلا - ليس
فقط مفيدا ولكنه ضروري ايضا .
ذلك ان تراث عشرات القرون من
الاضطهاد والقهر الطبقى . وما تراكم
في النفوس من سلبات ذلك الاضطهاد
والقهر ، تنتصب اليوم عائقا كبيرا امام
ما نصبو اليه من تقدم وبناء فيما تعم
من وعينا بالاشياء وتسخ من قيم
حياتنا الاجتماعية ومعاييرها . وما
تطرحة الحكاية من تردد الجماعة . .
وتفرق كلمتها . . وانغلاق افرادها على
انفسهم وخوفهم من مواجهة حقائق
حياتهم العامة . . وتخاذلهم امام ذوى
السلطان ، انما هي بعض تلك
السلبات التي ورثناها عن عهد
الاضطهاد والقهر الطبقى .

ثم ان المؤلف لم يشأ ان ياخذ مادته
على ما هي عليه - وان كانت هذه
المادة واعية في فجاجتها على ما راينا -
وانما راح يفرز ويميز ويخضع على
اساس من فهمه الطبقي ورؤياه المنحازة

لحركة المجتمع . ومن هنا . . كان
جمهور مجنونه الحكيم خليطا من باعة
وحرفيين وعاطلين وبوساء . اي ان
جمهوره على تنوعه وكثرة افراده لا
يخرج عن احدى فصائل من تدعوهم
اليوم بفئة البرجوازية الصغيرة التي
تتسم بكل ما وصفها المؤلف به من
جبن وتخاذل وخوف ونكوص وتردد
وتشتت . هذا الى ان تركيبة مجتمعنا
الطبقية في المدينة خاصة ، وعلاقته
سوقنا بالراسمال الاجنبي ، يجعل
الغلبة في وسط مجتمعنا لاخلق هذه
الفئة وتسلكاتها الشاذة . ولهذا الواقع
بالذات ، ما كان شيوع عبارة « انه
ثعلب » بين اوساط واسعة من
مجتمعنا ، بالامر الغريب او الشاذ ،
وانما يعكس لنا ذلك واقع تلك الغلبة،
وبالتالي فالمسرحية ليست مبررة فقط ،
ولكنها ضرورية - على ما قلنا - في
مثل هذا الوسط الاجتماعي .

ومهما يكن . . فلقد كانت مسرحية
« ولاية وبعير » متماسكة الحدث . .
لاذعة الضربات . . جميلة العرض . .
نامية المشاهد . . عميقة في رؤياها
ثرية في افقتها وفكرها . ولقد وفق
كاتبها فيها الى استخدام الراوية
البرشيتية استغدا ذكيا . . فكان في
المسرحية ليس فقط اداة تعليق وتوضيح
وشرح ، ولكنه كان جزءا من المسرحية
الفولكلورية ايضا . ولعل (المربع) -
نمط خاص من الزجل - الذي انطق
الكاتب به راويته . . كان سببا في ذلك
الاغناء والتجديد في استخدام الراوية:
هذا الى ان الكاتب وفق من خلال عرضه
وقائع الحكاية ومشاهدتها ان يحل
المشاهد - في اخر المطاف - على ان يقف
بعواطفه وفكره الى جانب حكيمة مكبرا
فيه الموقف وماخوذا منه بالرؤية . في
حين انه - اي الحكيم - كان مثار ضحك
المشاهد وسخريته في بداية العرض .
وعندي ان هذا التحول في موقف المشاهد
يكفي لوحده ان يكون برهانا قاطعا
على ايجابية المسرحية وقدرتها على
الابلاغ المكين . ذلك ان تحول المشاهد
الى موقف الاكبار والتعاطف ما كان
لذات الحكيم المجنون بقدر ما كان للفكر
والرؤية التي كان يمثلها . وهي - على

ما يستشف من المسرحية رؤية ايجابية وفكر خير يؤمن بالناس .



الشرية

تأليف: يوسف السعيد

في الندوة التي دعت اليها جمعية الفنانين العراقيين لمناقشة مسرحية «الشرية» للاستاذ يوسف السعيد ، تحدث بعض عن دراية وفهم وانا . . . وادلى اخرون بدلاء فارغة . وكان ثمة اكثر من رأى او موقف . . . خلصت منها الندوة الى وضع الشريعة من يوسف باعتباره كاتباً مسرحياً ، ومن المسرح العراقي ككل ، في موضع لا اراه جديرة به .

ذلك ان مسرحية الشريعة هي - عندي دون عطاءات يوسف ، بل انها لتشكل في مسرده التطوري تكوصاً عما وصل اليه من قدرة على البناء في مسرحية «الخرابة» مثلاً . فبالاضافة الى انها لم توفق الى الجمع بين حكيبتها ، لم تستطع ان تنمي احداثها او تربط بينها ربطاً درامياً محكماً . وانا ظلت مفككة غير ملتزمة في حديثها او موقفها . . . وظلت لا يجمعها الى بعضها خط درامي واضح ؟ بل انك لتستطيع ان تحذف بعضها دون ان يبدل ذلك في المسرحية شيئاً . ولعل ذلك يرجع الى ان المؤلف اراد ان يرصد اوسع رقعة ممكنة من فترة تاريخية معينة ، ففرق في التفاصيل والجزئيات ولم يوفق الى امتلاك الخط الدرامي الذي ينتظمها . واغلب ظني ان نص المسرحية يرجع الى مرحلة ما قبل الخرابه والمفتاح . وعندما اراد المؤلف ان يعيد صياغته كان - ساعتها سموزعا بين منهجين في البناء المسرحي هما : الرؤية التسجيلية في البناء والقواعد التقليدية التي احتوت النص . ومن ثم . . . كان هذا التشتت وذلك التفكك في بناء المسرحية .

اما بالنسبة للحيكمتين . . . فلم تات الحبكة المساعدة في المسرحية - حكاية فاضل وبيته ، لتؤكد او توصل ماجاء في الحبكة الرئيسية - حكاية شرية ابن طوبان ؟ وانا ظلت منفصلة عنها غير

ذلك الزمام غير مبرر ، بحجة ان على الفن والادب ان يرصد ما يقع في دائرة فعله من اثار ويسجل ما يلمس على الناس من ردود وافعال ، فطبيعية مبتذلة واتجاه حقير طالما اقر الادب بالتفاصيل والعلل .

بقي ان نشير الى براعة يوسف في ادارة الحوار واصطلياد الجمل التي تحرك في الجمهور اعماق المشاعر وانيلها . . . فتضحكه وتبكيه بل وتحمله على الفعل احياناً . ولقد كان نصيب مسرحية «الشرية» من هذا الحوار وتلك الجمل ما عوضها عن نواقص البناء واعانها على اخفاء بعض السلبات في تقديم النماذج . كان يعطي المناضل حسن هذه الصورة التي لا ترتفع به عن سوءات محيطه بل تستغرقه في لعب الطاولة والدخول في مباحثات وشغب تافه . ثم ان هذه الميزة في حوار يوسف قد تفسر لنا هذا الاقبال الذي اربى على ستة عشر الف مشاهد .

وبعد . . . فهذه ملاحظات متجزاة اردت بها ان ارصد عطاءات موسم ، هو بحق ، اغنى وانضج مواسمنا المسرحية من حيث كنه ونوعه . ولا ازعم لما ذهبت اليه بشأن اية مسرحية او عمل العصمة ، اذ ربما اخطأت في الكثير . على اني كنت اتحرى الحقيقة الموضوعية فيما ذهبت اليه . . . ولم اشأ ان يقف بيني وبينها ما يحجبها عني او يطيش مني السهم .

متصلة بها الا عبر جسور مفتعلة . وربما كان اصلح للحبكة المساعدة ان تكون مسرحية مستقلة . . . يعرض من خلالها الكاتب كل ما اراد ان يقوله لنا ، لا ان تكون امتداداً او ظللاً غير حقيقية لحبكة اعم واشمل في مسرحية .

وليس هذا فقط . . . وانا كان موقف المسرحية من الصراع الذي انتظمته الحبكة الرئيسية بين اليلامة وباص المصلحة رجعيًا في اطاره العام . ولئن كان رواد الفكر الاشتراكي الذين اراد المؤلف متابعتهم في موقفه ، قد ادنوا النظام الرأسمالي في اعتماده الآلة الحديثة في سحق جماهير الحرفيين وانتزاع وسائل انتاجهم من ايديهم ؟ فانهم لم يدنوا الآلة نفسها ولم يباركوا ردود الفعل الساذجة ضد الآلة بين صفوف العمال والحرفيين التي عجز بها القرن التاسع عشر - على انه . . . قد يبرر للمؤلف هذا الموقف بانه قصد الى ادانة النظام الذي تسبب في دمار جماهير الحرفيين حين ادخل باص المصلحة دون ان يكون قد عمل ما من شأنه ان يحميهم ويضمنهم ازاء ما قد يسببه لهم ذلك . وهنا ارى ان اذهب الى توكيد حقيقة ان المؤلف كفنان واديب ليس حراً في ان يختار بين التقدم والرجوع او التكلس عند حالة معينة ؟ وانا هو ملزم بان يكون ابداً الى جانب التقدم في جميع صوره ومظاهر تحققه . اما القول بان



مشهد من الشريعة

لمحات عن:

التمسرح الفكري في العصر

للدكتور أكرم فاضل

النشاط الدرامي المعاصر

بالرغم من الفراغ الذي تركه افول نجم جيرودو ، فان الحركة الدرامية قد عرفت انتعاشا عظيما من عام ١٩٤٠ حتى يومنا هذا . ففي حين ان معظم الكتاب المسرحيين المكرسين انفسهم للمسرح قبل الحرب العالمية الثانية قد واصلوا نشاطاتهم . فان مؤلفين جدد قد فرضوا انفسهم على الاهتمام العام . ومنهم : اندريه روسان (الكوخ الصغير) الذي حاول انقاذ مسرح البولسار ؟ وفيليسيان مارسو (البضعة) الذي نبغ كملاحظ بصير ذي خفة قاسية ؟ واودبيرتي (الداء يسرى) الذي اظهر فورة غنائية وخيالية بالقلق : فهناك تييري موليتيه (سباق الملوك) وس - اوجيه (حكم الاعداء) عمانوئيل روبليس (مونسير) الذين عالجوا المشاكل الخطيرة بلتى طرحتها الاحوال الراهنة تحت غطاء التاريخ او الميثولوجيا ؟ ويعاود موريس كلانيل ان يجدد المأساة الراسينية (المحرقون) والدراما الشكسبيرية (تيراس دي ميدى) . ومن جهة اخرى ، فهناك اربعة روائيين كبار



ساوتر



كامو

ماريني ، حيث اسس مع زوجته شركة
مادلين رنو - ج . ل . بارو . واخيرا
فهر منذ عام ١٩٥٧ بدير الاوديون
تياثر دي فرانس . وقام بعمل معاصر
اخر يشمل ثلاث طرق ، المؤلفين
الكلاسيك ، والمؤلفين المعاصرين ،
والمحاولات الجديدة ، وقد ساهم
بصورة خاصة في تكريس نفسه
لخدمة مجد كلوديل .

جان فيلار يجهد نفسه للوصول
الى الاتصال المباشر بالجمهور وذلك
ببمّ المجال المشهدي الفسيح ، بلا
حاجز ولا ستار ، وهو ما عرفته أقدم
المسارح ، وامام جدران قصر البايوات
في افنيون . ثم في باريس في المسرح
الوطني الشعبي ، عرض نماذج مسرحية
وشعرية : ريتشارد الثاني لشكسبير ،
امير صبورغ ، لفون كليست ، جريمة
قتل في الكاتدرائية لاليوت ، لورنزا
نشيو لافريد دي موسي . وتناول
اعمالا كلاسيكية فجددها : السيد
لكورني ودون جوان لموليير ، واخيرا
فتح الباب امام المؤلفين الجدد
ليجربوا حظوظهم . وبعد مضي عشر
سنوات على ادارته للموسسة التي
عرفت بالحروف - ن . ف . ب - تخلى
جان فيلار عن موقعه الى جورج
ويلسن .

هم فرانسوا موريالكوهنري دي مونترلان
وجان بول سارتر والبير كامو ، قد
واصلوا نهجا جديدا في المسرح .

واخيرا ، فانطلاقا من عام ١٩٥٠ .
هناك عدد من المؤلفين المسرحيين ، الذين
ينتصب في طليعتهم ساموئيل بيكيت
وآرتور اداموق وجان جينيه ، واوجين
يونسكو . قد اناروا مشكلة الهياكل
المسرحية التقليدية .

المنشطون الجدد

بعد التحرير انشأت ادارة الفنون
والاداب جمعيات مسرحية في الاقاليم وعلى
راسها واحد او انسان من النشطين
(في ليون روجية بلا نشون) وهؤلاء
اسهموا باشعاعهم في لامركزية النشاط
المسرحي . اما في باريس فان توارث
ديكوبو ودي كارتل ديه كاتر قد تولاه
اندرية بارساك وجسورج فيتالسي
وروجيه بلان وجاك قابري وانطون
بورسييه وساشا بيوتيف، وعلى الاخص
بارو وجان فيلار .

جان - لوي بارو دفع الى تمثيل
بعض المسرحيات في الكوميدي فرانسيز
وجعل محل اقامته عام ١٩٤٦ في مسرح



موريالك

اسمويه

ارملة في الثانية والثلاثين من
عمرها تدعى مارسيل دي بارتاس،
تسكن في منزل يقع في ريف اللاند
وقد عهدت بتربية اولادها التي تعلمه
والتي مؤدب هو بليز كوتور . وهذا
الاخير طالب كهانة قديم حصل لسوء
عقليته ، وقد تملكته حاجة التسلسل
الناجبة عن اعتقاده ورغبانه
التيكوتيه . وبعد ان كان عتيق
المنظمة ، اخذ براءود مدام بارتاس
التي كان له عليها سلطة معقدة .
وجزاء قبول ابنها لدى اسيرة
انكليزية ، استقبلت مدام بارتاس كوتور .

الفاشلون في الحب

يعد ، وانها تفكر بالانتماء
لفضطرب اليزابيث وتضفي يحيها
وتعطي سنة : فتنزوج ماريان من
الان . ولكنها تحس ان زوجها
يلفت منها . وخلال مقابلة يقع كل
من اليزابيث والان في احضان
الاخر : لقد حالت ساعتهما ، لهما
يسافران معا في سجرة ، ولكن
اما فليفا يداهم اليزابيث ، لهما
اسرع ما تعود الى ايها . في حين
ان ماريان تعود الى زوج يفكر
بالما باخنها . لقد قدر على هؤلاء
الثلاثة ان يتجرعوا الفصص
المنصبة ، ولكن اليزابيث تنهد
قائلة : « رغم ذلك فان كلا منا
مفرم بالآخر » .

يعيش مسيو دي فيرلر الفاشل
القديم الذي هجرته زوجته لسي
مسكنه في مقاطعة اللاند مع ابنتيه
اليزابيث ، الكبرى ، التي يجدها
مع معارسته عليها سلطة استبدادية
ومع ماريان ، الصغرى ، التي لا
يلفت اليها لشيدها باهما . ونهى
اليزابيث مشروع الزواج بالان ،
وهو رفيق الطفولة ، واصغر منها
سنا
ولا يهون المنازل على مسيو دي
فيرلر في يوم الاحتفال بابنته التي
جانبه . فيدفع في شخصية الان
امام اليزابيث ويكشف لهما ان
ماريان مفرمة بهذا الشاب منذ عهد

خلال العظة الشاب المفري هاري
لنك : وهو مثل الشيطان اسمويه
الذي كان يكشف الحجب عن البيوت
لانه سيزيح النقاب بوجوده عمن
الوظائف الكامنة . فقد هيج مشاعر
ربة القصر . ولما بلغ به الغضب
بيلفه غادر المكان . ولكنه ما
يلت ان يعود ليتبين ان هاري قد
نلت عاطفة قوية للعافية في روع
ابنة مدام بارتاس . فيجذب مشاريع
الشباب التي تنتهي بالزواج ولكن
مدام بارتاس بعد ان حاولت ظني
ابنتها عن هاري تنتهي بالفوضىلة
على الزواج : فخلال تحت حكم

فرانسوا موريك جرفه المشهد بصورة متأخرة . بدأت المعبته فسي الكوميدي فرانسيز عام ١٩٣٧ بمسرحية محكمة البناء هي - اسوديه - بطلها مداهن قاتم النفس ، حمل الناس على التفكير بطرطوف .

اما انتاجه الثاني (الفاشلون في الحب) - مسرحية كتبت عام ١٩٣٩ ، التي مثلت عام ١٩٤٢ - فقد اخذت بالباب العارفين بقوة صلاحها للتمثيل فهي تقع في ثلاثة فصول لها جفاف اخلاق المتطهرين - الجانسنيت - وقد صور المؤلف فيها اشخاصا متالمسين يتعذبون بلا هوادة . اما مسرحياته الاخرى : ممر الشيطان والبار على الارض او القطر المحروم من الطررق فلم يكتب لها نفس النجاح .

يبدو ان التأليف المسرحي لدى موريك يمدد التأليف القصصى : فهنا كما هناك ، يقيم المؤلف - ديكوره - المشهد المسرحي في بقاع اللاند ، في قبط الصيف ، وسط غابات الصنوبر الملتهبة . في هذا الاطار تطفو الشخصيات الشيطانية و - الملائكة السود - الذين أصبحوا خطاما من جراء عواطفهم ، وبصورة خاصة يحلو لموريك ان يرسم - نفوسا مسيطرة تسود على نفوس اضعف هي في الوقت نفسه اسيرات تلك النفوس - : وهكذا فان مسيو فيرلار ، مثله مثل جنتيريكس ، - يفترس او يلتهم ابنه - ولكنه لا يستطيع الاستغناء عن حضوره .

ومع ذلك فان التقنية الدرامية قد فرضت على موريك بعض الامور الحتمية فهو يصرخ قائلا بصدد - الفاشلين في الحب - طبقا للمبدأ الراسينى : - لقد أردت الا يكون سير الاحداث مدعوما خلال الفصول الثلاثة الا من قبيل عواطف اشخاص - .

فلديه كما لدى راسين حدث واحد في الحقيقة يكتفى لتفجير اللازمة . وان

المراوغات التي نستدرج بها الخطيئة لتكشف حينئذ القناع عن اعماق النفس المضطربة ، ولكن يبقى الاشخاص عبيدا لاقدارهم ، في نهاية المطاف .

مونترلان

لم يفرض هنرى مونترلان نفسه على المسرح الا عام ١٩٤٢ ، مع - الملكة الميتة - . وقد تكرست شهرته الدرامية بمسرحية سيد سانتياغو - ١٩٤٨ - : وهذا التأليف يمثل - الوريد المسيحي لمولفه . ومسرحية مالاتستا - ١٩٥٠ - التي بطلها جندي ايطالى مرتزق ، ينتهى الى - الوريد الوثنى - للمولف .

وقد سمح مونترلان كذلك بتمثيل - ابن مجهول - و - غدا يطلع النهار - ١٩٤٣-١٩٤٩ - ، وهما مسرحيتان متكاملتان حيث يتواجه اب وابن ، كما مثلت له دراما حب - اولئك اللواتى تحتضنهن - ١٩٥١ .

وقد انشأت الكوميدي فرانسيز بعد ذلك بول رويال - ١٩٥٤ - التى موضوعها طرد الراهبات من الدير بعد رفضهن التوقيع على القرار القاضى بالحكم على المتطهرين : مثلت لسه مسرحيات برو سبلياند - ١٩٥٥ ، ودون جوان - ١٩٥٨ - : واخيرا كرينال اسبانيا - ١٩٦٠ - والحرب الاهلية - ١٩٦٤ - : والشخص الرئيسى في المسرحيتين الاخيرتين هم - حبر فى قمة مجده يعاب بالتخاذل في رسالته ، القائد الرومانى بومبييه ، تركبه عاطفة الغرور اثناء صراعه مع يوليوس قيصر ، فيفشل في مشروعه الطموح - . وهذه شهادة على خيبة اماله المريعة ، التى ولدت لديه الازدراء بكل ما لا يعجبه وهى عاطفة المؤلف نفسه .

يعرض هنرى دي مونترلان فى المسرح على التلاحم والتماسك . فهو ينشد العمل الخطوطى ، ولذلك فسان دراماته ترسم غالبا الشخصيات فى اتساع نادر ، مشبعة بالعواطف النبيلة او الكشيفة . وتستحوذ عليه امشولات

الملكة الميتة

البرتغال (ماضيا) . ملك البرتغال ليرنانت عزل من عرشه ، من فصحى ولاسيما من ابنه دون بيدرو ، الذى كان ينهى عليه طارله . ومع ذلك فهو يريد قبل ان يموت ان ينقل شؤون مملكته لتسير بانتظام ليستقدم من سبانيا ولية عهد لفاار دوننا بينكا لتتزوج ابنه : وهذا الزواج يوقع الروابط بين اسبانيا والبرتغال . ولكن بيدرو يحتقر عقيدته ، لذلك لانه يحب ابنة سفاح هي دوننا اينيس دي كاسترو التى تزوجها سرا . تلور ثائرة الملك فياض باعتقال ابنه تحت المراقبة في احدى القلاع : ثم يفاوض للحصول على الفداء عند الزواج ولكن البابا يرفض . واخيرا يطم ليرنانت من دوننا اينيس انها ستلد من بيدرو : فيقتلها ليحفظ حسب قوله نقاء وراثة العرش : كرها منه للحياة او لعل ذلك للبرهنة على بقائه جبارا عتيذا .

سيد سانتياغو

الفيلا (عام ١٥١٦ . اسبانيا) دون الفارو دايو ، السيد العظيم لمنظام في سانتياغو ، كان يعيش مع ابنته في دفاع ضمن لقب سيد مع ابنته مارينا : وبعد ان تاضل في سبيل المسيح ، لم يبق له من طموح في الحياة الروحية المتشددة ولكن زملاؤه الفرسان الحوا عليه في الرحيل معهم الى العالم الجديد حيث سيعدون اليه بمنصب خطير وهذا السفر سيبيح له جمع باقة لابنته ، المغرمة بالدون جاستنو . يفرض الاشرار في مشروع باعته الطبع والخسة . ولكي يزعزعا رايه خطوه يعتقد بان الملك نفسه يطلب ابنة ان يرحل لعله يستصاع ولكن مارينا ضمت بسعادتها الخاصة ، فكتفت له القاب عن وجه . المهزلة الطفلية ، فتتملكه نوبة اعتراف بالجميل حادة فيجلبها بالفصاح الابيض لرهنة سانتيلو ، ويبرجان معا لينخلا احد الابرة .

صموئيل بيكيت

ينسب الى عزل السيرك . فإبطاله
التمهكون المهرجون حين يقفون عسى
الارض يلتفون الركلات بالإقدام بطيئة
خاطر ويقابلونها بالتواذر المتبدلة .
وتكرر حركاتهم الميكانيكي ونمط
وجودنا من تهريج وفظاعة . وقد كتب
جان أنوى عن - بانتظار كودو - يقول:
- إنها لوحة تمثيلية لأفكار باسكال
معالجة بأمثال المهرجين من جماعة
فرايتلينى - .

آرتور آدموف (المولود عام ١٩٠٨)

آرتور آدموف من أصل روسي . وقد
أقام في باريس منذ حداثة المبكرة .
وفي عام ١٩٥٠ أخرج مسرحية
- الغزو - من قبل جان فيلار ، ومثلت
في استوديو الشانزليزيه . وقد دفع
آدموف بعد ذلك للتمثيل - المناورة
الكبيرة والصغيرة - عام ١٩٥٠ و
- صورة ساخرة - عام ١٩٥٢ - و
- الأستاذ تاران - عام ١٩٥٣ و - اتجاه
السيرة - عام ١٩٥٣ و - بعضهم لبعض
عدو - عام ١٩٥٣ .

أما المسرحيات الأخرى فليست من
نهج المسرح الجديد .

يصور آدموف ضيق صمد
الإنسان المفروضة عليه والمحتم عليه
العذاب . وأشخاصه ، الذين لا تبدو
عليهم سمة خاصة ، يطورون في جو
من الكوابيس ، وهم محكوم عليهم
بالإخفاق في مشاريعهم ، وذلك لعدم
جدارتهم بالاتصال بالآخرين . كما أن
قوى خفية تأخذ بخناقهم .

إن مسرح آدموف هو مسرح
بصري : فكل شيء فيه محسوس ،
وهكذا فإن الفوضى الضاربة أطنابها في
الشقة في مسرحية الغزو هي الصورة
للمحسوسة للاضطراب الذي يسود
أرواح الأشخاص ، وأصوات صفارات
ادارة المناورة الكبيرة والصغيرة تعرب

الاقصى : حركات ، ضوضاء ، أصوات ،
وبخاصة المواد .

وأخيرا فإن المسرح الجديد يمثل
تقدير الحرية الأصلية الموهبة من
المضحك والمفجع . صموئيل بيكيت
- مولود عام ١٩٠٦ -

ولد صموئيل بيكيت في دبلن
وبعد أن قضى ردها من الزمن كأستاذ
مساعد في الأدب الفرنسي بمدينة
مستط . رأسه . أقام في باريس عام
١٩٣٦ . وقد كتب بأدب الأمر قصصا
منها - مورفي . مولوا . موت مالون .
اللامسمى - ، ثم شعر بنفسه مجرورة
نحو المسرح .

نجحت مسرحية بانتظار كودو
عام ١٩٥٣ لدى تمثيلها في مسرح
بابلون قبل أن تمثل في العالم بأسره
وهذه المسرحية هي ملهة مفعمة تقع في
فصلين . فهناك مشردان جديران
بالعطف عليهما هما فلاديمير واستراغون
يتبادلان بعض الأحاديث في طريق
خاية من طرق الريف . هما يتظهران
المسمى كودو ، الذي لا بد أن يجلب
لهما مقدمة بعض الراحة . ولكن رسولا
يعلمهما أن كودو المتعذر وصوله حاليا
أن يحضر الاغداة غد . وفي اليوم
التالي تكرر لما حدث في العشي
سيظان بانتظار كودو إلى ابد الأبد .
وقد ألف صموئيل بيكيت بعدئذ
- جميع الذين يسقطون ، نهاية اللعبة ،
أعمال بلا أقوال ، العصابة الأخيرة ،
يا اللام الجميلة - .

ويقدم صموئيل بيكيت رويدا
لاهوتية للعالم . فأشخاصه الذين هم
غالبا صماليك أو حطامات محزنة ،
يتفحصون مصيرهم بحدة حقودة . وهم
يطرحون على أنفسهم أسئلة حول
وجودهم وهوياتهم ومستقبل حيواتهم .
وإن عزاءهم الوحيد هو في اللغة التي
تبهيم الاحساس بالوجود وببسيان
تعاينهم .

ولكن الأحاديث التي يتبادلونها
ليست الا زورا وبهتانا .
وبيكيت باعتباره كاتب مسرحيا
للتشاوم الأسود هو كذلك مؤلف
يضحك الآخرين . فإن هزله يمت

كبرى هي : احتقار القيمة والدناسة
- أنتي الومك على عدم تنفسك من
العلو الذي أنا فيه - هذا ما يصرح
به دون هيرانت لابنه - ، ولديه شوق
إلى العزلة أو العدم - لست متعطشا
إلا إلى الانزواء الشامل - هكذا يقول
دون الفانو ، سجين كبريائه ، الذي لم
يجد بوسمه الاتصال بأي كائن بشري
ولكنه يقنى في ذات الله كما يقنى في
العدم - .

أما الحوار فإنه في معظم الحالات
معري مباشر ، وأحيانا فمحم مزردان
بالموز ، فمحم بالصيغ المتشامخة
التوحشة ، المسكوة سك الأوسمة :
- أن خبزي هو التقزذ - .

المسرح الجديد

كما حدث عام ١٩٥٠ للقصة ،
حدث للمسرح . فهناك عدد من
المسرحيين توافقت نواياهم ، دون تنسيق
مسبق ، على تجديد المسرح . وذلك
يقطع العلة مع معظم المقاييس المقبولة
حتى ذلك اليوم : الزمان والمكان
وسير الأحداث والأشخاص والملفظة .
ففي - المسرح الجديد - ليس هناك
من تأثير للزمان ولا للمكان على مسرى
المسرحية . فلم يعد طور الوقائع
يتضمن عرضا ولا أزمة ولا حلا : وإنما
هو خاضع للحد الأدنى من كل شيء .
بل أحيانا لا وجود حتى لهذا الحد
الأدنى . فالأشخاص هم بصورة عامة
متجردون من كل انتماء اجتماعي
ومفرغون من كل محتوى سيكولوجي :
إنهم أمثلة أصيلة بلا وجوه وأحيانا بلا
أسماء . واللغة تهدف إلى ألا تعتبر بعدا
وسيلة للاتصال : فنشوزها وفراغها
يكشفان عن العدم في وجودنا . أما
من ناحية مظهره الإيجابي ، فإن المسرح
الجديد هو صورة للوضع البشري في
صراعه مع عالم يسوده العبث . ولكنه
لا يتطرق للوضع المرحج للإنسان ،
وإنما يكتفى بإظهاره ، وذلك باستعمال
العناصر البصرية للمشهد إلى الحد



بيكيت

عن شدة وطأة حتمية القدر الممعاة .
ويقتصر الحوار على ردود مبتذلة عقيمة
ومع ذلك تحت فهايتها القاحلة تبدو
غنائية لا بأس بها .

جان جنيه (المولود عام ١٩١٠)

جان جنيه الذى ولد فى باريس
عهد به منذ سنته العاشرة الى دار
اصلاحية . وقد ألف بادی الامر
قصته - نوتردام الازهار وممطرة
الورد - واعترافا هو - يوميات لهر-

وقد مثل لوى حوفيه عام ١٩٤٧
مسرحة الاول - الخادعات - على
مسرح اثينا . فهناك خادمتان هما كلير
وسولانج اللتان تعودتا على لعبة الخادمة
والسيده ، اذ تعاوان ، اطفاء لنسار
تمردهما المكظوم ، ان تسقيا سيدتهما
الشاي المسموم ، ولكنهما تخفقان .
فتبقيان وحيدتين ، وقصيدان لمبتهما ،
تناول كلير سولانج ممثلة دور المدام ،
وهي اذ تموت على هذه الشاكسلة
تجسم احد احلامها ، فى حين ان سولانج
تجد فى جريماتها نفسها التبرير
لوجودها .

ويطلب جنيه بعد ذلك تمثيل
المراقبة العليا - ١٩٤٩ - والشرقة
- ١٩٥٦ - ، والزواج - ١٩٥٩ - ،
والحجب - ١٩٦٦ - . وفى مسرحية
- الزواج تشفى جمهرة من الممثلين
السود ، المكونين من الزواج الاخرين
المتكررين بازياء البيض ، يتظاهرون
بالصرامة المناقة تحت نظام حكم
استعماري ، ونى مسرحية - الحجب -
هناك سلسلة من اللوحات المستوحاة
من تاريخ الجزائر ، وهي فى غمرة
نضالها ، لنيل الاستقلال التى تفضح
تعاسة الناس الابدية ، وتعصبيهم
واطاعهم وعماهم .

وبالرغم من الخشونة المتعمدة فى
لغة جان جنيه ، فانه يدافع عن فكرة
نبيلة للمسرح ، يقيمها كما هو الحال
فى الشرق ، على الطقوس . . . ولكن
القيم التقليدية فى عالم جنيه مقلوبة :

فان الشر هو المقدس . وان الجحيم
هى الجنة . وهناك اصالة اخرى لجنيه
كائنة فى طريقته للايعاء بالايعيب المرالبا
والانعكاسات بحيث يبدو كل شىء
فى الدنيا مجرد وهم . ومع ذلك فان
عالم المظاهر هو اتقى من عالم الواقع
واشد اغراء .

اوجين يونسكو (المولود عام ١٩١٢)

واجه اوجين يونسكو ، الرومانى
المحدث ، المسرح فى السنة السادسة
والثلاثين من عمره . وبوسعنا تمييز
ثلاث فترات فى مسلكه الدرامسى ،
الفترة الاولى ١٩٤٩-١٩٥١ تتضمن
المفنية الصلعا ، الدرس ، جاك او
الخضوع ، المستقبل فى البيض . فهذه
مسرحيات قصيرة ، تقع ضمن اطار
ضيق : واشخاصها بسطاء البون ،
لغتهم فى الغالب يعوزها التجانس .
والفترة الثانية ١٩٥١-١٩٥٤ تتوجها
مسرحية الكراسى ، ضحايا الواجب ،
اميدية . وهذه المسرحيات اكثر جودة
من سواها واهم شىء فيها المشهد
المسرحى - الديكور - ، والاشخاص
هنا اشد تعقيدا ، اما الحوار فاقبل
تجيرا . اما الفترة الثالثة انطلاقا من
عام ١٩٥٧ ، فتشمل مسرحية القابل
بدون مقابل ، الكركدن رجل الفضاء
لاحتضار الملك . فهنا يظهر البطل
واحد ، بيرانجيه ، الرجل الواعسى
المتبصر الذى يتالم ويناضل ، وهذه
المسرحية محكمة البناء ، ولحوارها رنين
اكثر تشخيصا . وتمثل مسرحية
- العطش والجوع - التى مثلت فى
الكوميدى فرانسيز عام ١٩٦٦ - نوعا
من اليوميات الروحية المسرحية التى
ينوى المؤلف - السير على منوالها حتى
اخر يوم من حياته .



اوجين يونسكو

ان مسرح يونسكو هو مسرح
الميت - الحياة ميت - ، هذا ما يهتف
به مؤلف مسرحية الكراسي : الكائنات
البشرية دمي تحرك بالخيطان في مسرح
العرائس ، انها اناس الية ، غير قادرة
على التفكير والعمل من تلقاء ذاتها ،
فالاولاد يتبنون في كسل الظروف
موقفا هو غاية في متناقضات الحماقة ،
وهم مع ذلك راضون عن انفسهم ، لذلك
يتبجحون ويتحدثون بلهجة جازمة .
وهذا الجزم يوحى بنظريات ومذاهب
توشك لتكاثرها ان تزج الانسانية في
اغلال المبودية .

واللغة بصورة خاصة تشعرا
بالاحساس الحاد بالميت . فاللغة التي
قد تصلبت شرايينها مكونة من الافكار
العامة السوقية المنهقة ، وهي تكشف
عن - غياب الحياة الباطنية - ويحاول
يونسكو ان يبرع في الضحك على ذقنها

وذلك بتشويها وتضخيم مظاهرها
الالية - ان كان لغة ذقن - .

ان هذا المسرح يهدف الى ابراز
عدمية الوجود في وضخ النهار . ولكن
مع ذلك تسوده النغمة المرحية . ويوجد
لدى اوجين يونسكو . كما يوجد لدى
جورج فيلو ، تسريع للحركة وهو ضرب
من الجنون : ويونسكو يمارس في
كل الاتجاهات اشنع الوقائع الركيكة ،
فيخلع مفاصلها ويفتتها ويغدها الى
سيرتها الاولى ، ومن هذه التعميمات
يتولد الهزل الضاحك الذي لا يقاوم .

(*) راجع

- (١) كاستكي وسير ، دراسات ادبية فرنسية
- (٢) اسويجه - فرانسوا مورياك
- (٣) المجموعة الكاملة - جبرود .
- (٤) المجموعة الكاملة - اوجين يونسكو .
- (٥) يوميات لسي - جان جيه .
- (٦) مونترلان - الملكة الميتة .

دواما هزلية :

تتقدم شابة الى استاذ عجوز : تريد ان تحضر « دكتوراه شاملة »
بضطرب البارون من فئونها ومرحيا : ويبدو حيا ، وجلا ،
متعلقا . ويبدأ التدريس بالحساب : المثابة بارعة في الجمع ومتخللة
في الطرح : الاستاذ تلور اعصابه ويتواصل الدرس بعلم اللغة : المعلم
يعلم بتخلق في نطق اللغات الاسبانية الجديدة المزعومة . ويغدو
اعتداليا ومستبدا ، في حين ان الطالبة تفقد بالتدريج حيويتها ،
تحت وطأة طوفانه الكلامي . اما الاستاذ فنسكده احاديثها فيخرج
عن دوره ويلقنها جدبة خفية .

ملهاة مفاجئة :

يسلكن زوجان عجوزان فيسبرج مهدم مطل على جزيرة مظلمة

ويجهد الشيطان نفسيهما لاضفاء معنى على حياتيهما ، ولذلك دعيا
أشخاصا كثيرين يتصل بهما الشيخ بواسطة خطيب ، هو « رسالته »
الى الانسانية .

ويصل المدعوون في صفوف مرصوفة ، لا مرقية فيستقبلهما
الهرمان بالناهيل والترحيب . في حين ان الكراسي تتراكم . ويظهر
الخطيب بلحمه وعظمه . ويطلق العجوزان ان رسالتهما ستنتقل ،
لذلك فهما يرميان بنسبيهما السي البحر ملعين بالامل .
يتكلم الخطيب ولكنه لا يذيع سوى حشرجات وغرغرات
وغرغرات ، فيقتلني .

ويسمع النظارة اصططاب الامواج لم يخيم السكون .



شكبير الممثل

الدكتور كمال نادر

ويمكن تلخيص الحقائق الثابتة المعروفة عنه بما يلي : تاريخ ولادة شكبير التقليدية هي ٢٢ نيسان من سنة ١٥٦٤ . وقد عمد في كنيسة ستراتفورد في السادس والعشرين منه . والتاريخ الذي خصص لولادته محتمل جدا والسبب في قبوله ناتج بصورة رئيسة عن انه يوم القديس جورج وهو القديس الولي لانجلترا ولانه ايضا اليوم ذاته الذي توفي فيه شكبير بعد اثنتين وخمسين سنة وكان ابوه جون شكبير من اعيان المدينة وتاجرا موفور الحال في ستراتفورد . وقد وصف بصانع القفاز او بصورة اعم بائع صوف وجلود . وكان يعيش في بيت في شارع هنلي ويعرف هذا البيت الآن بمحل ولادة شكبير ، وما يزال هذا البيت قائما وكانت امه (ماري اردن) بنت عائلة من ملاك الارض الصغار في منطقة مجاورة لستراتفورد . وقد تزوج ابو شكبير قبيل قولي الملكة انيزابيث العرش وذلك في عام ١٥٥٨ . وجاءهم ثمانية اطفال كان وليم (شكبير الكاتب المسرحي) الطفل الثالث واكبر الذكور سنا ولا يعرف شي عن طفولته وشبابه . وليس هنالك سبب للشك في انه تعلم في المدرسة في ستراتفورد . وكانت تلك المدرسة ذات سمعة طيبة وهي كالمدراس الاخرى في انجلترا كانت تمد الطلبة بالثقافة العامة حتى سن السادسة عشرة تحت اشراف مراقب في القسم النهميدي وفي المدرسة الرئيسية تحت اشراف استاذ وكانت هذه المدرسة مجانية لاولاد اعيان المدينة .

والحقيقة الاكيدة الاخرى في حياته هي الاجازة الصادرة في ٢٧ نوفمبر ١٥٨٢ والتي تعجز زواجه بـ آن (او اكسس) هالوي ، بنت مزارع في قصة شوتري القريبة من ستراتفورد . وكانت تكبره بشعاني سنوات ان صحت التواريخ المكتوبة على صخرة قبرها . اما تاريخ زواجه الفعل ومكانه فقد ظلا مجهولين . والتقاليد المتبعة في الكنيسة هي التي حتمت منح هذه الاجازة للزواج . اذ تفرض الطقوس ان يعلن في الكنيسة عن رغبة الزوجين في الزواج ويكرر هذا الاعلان كل يوم احد لمدة ثلاثة اسابيع . ويسأل الحاضرون في الكنيسة اذا كان فيهم من يرى ما يمنع حصول هذا الزواج .

ويبدو ان شكبير لم يكن يريد الانتظار ثلاثة اسابيع اذ ان هذا التأخر سيتفق وموسم (الادفنت) وحسب تقاليد الكنيسة لا يجوز للزواج في هذا الموسم وعليه سيتأخر الزواج حتى منتصف كانون الثاني .

من الواضح ان شكبير كان يريد ان يتفادى هذا التأخير ويمجل في الزواج ولهذا قدم الطلب

المعروف عن حياة شكبير قليل جدا . ولم يحاول احد كتابة سيرته الا بعد ما يقارب القرن من وفاته . حينذاك جمع ما شاع عنه من روايات اما من مدينته ستراتفورد وما جاورها او من حلقات المسرح في لندن . واضفت هذه الروايات نوعا من الحياة على الحقائق المجردة المعروفة عنه والمبدونة بالوثائق . والصورة المرسومة لشكبير عن هذا الطريق ظلت هي نفسها بعد قرنين من البحث الشاق دون اي تغيير جوهري . وتتوسع اغلب السير الحديثة في محتوياتها اما بجمع التفاصيل مهما تصغر ومهما يكن بعد علاقتها بشكبير او بالاستنتاج والافتراض المبني على معاملة مسرحياته وقصائده كما لو انها سجل لحياته وقد كتب هذه المسرحية شكبير عن نفسه اما مبرقة او عن غير رعي .

• فكاهته الظرفية في كتاباته •

وبعد هذا التاريخ تلاشت الفترة التي نارت في البداية ضد الكاتب الحديث النصة شكسبير وظل شكسبير فترة من الزمن غير مرتبط بفرقة مسرحية معينة ويبدو انه ايضا انصرف عن التمثيل الى التأليف • وهذا واضح من الحقائق المعروفة والمتعلقة بالمشروعات التي كتبها او اعاد كتابتها خلال هذه الفترة وهي المسرحيات التي مثلت على مسرح التيتير في منطقة شورديج من عام ١٥٩٤ الى ١٥٩٧ بقيادة المنزل بريج أو في مسرح الرور في منطقة البانك سايد عندما اعيد فتحه عام ١٥٩٢ وفي مسارح خاصة وعامة أخرى في لندن ومن هذه المسرحيات ما كان كتبها بنفسه ومنها ما كانت مكتوبة من قبل غيره فكان يعيد كتابتها ويزود بها فرقا تشيلية متعددة بما في ذلك فرقنا بريج والين • وهذه الفترة تعود قصيدته (فينس ادونس) التي كتبها عام ١٥٩٣ ولوكريس في عام ١٥٩٤ (٢).

وهما النتاجان الوحيدان اللذان قام هو بنشرهما (١) وقدمهما كليهما الى الايرل اوف ساونا ميثون اللورد الشاب ومن اسلوب الإهداء لا يمكن ان نستنتج اية علاقة سوى تلك التي تكون بين مؤلف وسنده وقد اشار شكسبير الى القصيدة الاولى فقال انها اول مؤلف له وقد نشرها شكسبير باسمه • وكان لها رواج واسع زمنا طويلا واكسبته منزلة بين المؤلفين اما المسرحيات فلم تكن ولو نشرت تعد ادبا في ذلك الزمن •

وفي عام ١٥٩٤ تألفت فرقة اللورد جيمبرلن وصار شكسبير عضوا دائما فيها وعلاقته بهذه الفرقة ظلت بدون انقطاع حتى ترك الحياة المسرحية الفعلية ولعل علاقته بها دامت حتى وفاته • وهذا الاحتمال ممكن ولو انه ليس بالاكيد • وفي الاجازة الممنوحة للفرقة في عام ١٦٠٣ بعد ان اعادت تنظيم نفسها تحت اسم خدم الملك واتخذت للتمثيل مسرح الكلوب مركزا رئيسا لها • في هذه الاجازة يرد اسم تسعة ممثلين كانوا اعضاء مشاركين ويأتي اسم شكسبير الثاني في القائمة • وقد منحوا لقب (خدم الديوان الملكي) وربما طلب اليهم القيام بواجب المراقبين في البلاط ولهذا الغرض كانوا يتسلمون ملابس حمراء وتدفع لهم مرتبات معينة بالإضافة الى المنح التي يتسلمونها وبعضها مبالغ كبيرة مقابل ما يقدمونه من تمثيلات في البلاط •

وفي عام ١٥٩٦ توفي والده الوحيد هانت وكان عمره احد عشر عاما • وفي حوالي هذا الوقت بدأ شكسبير يزيد نتاجه المسرحي وفي الوقت نفسه يقوي علاقته بمدينة ستراتفورد • وفي عام ١٥٩٦ تقدم بطلب لنادية الهيرالد للحصول على لقب الاجتلمن وكان والده قد تقدم بطلب قبل هذا ولكن ترفض ولعله اللاتي بعد ذلك وضيق ذات يده منه من الحصول عليه •

الانف الذكر ويعتقد بعض المؤرخين ان زوجته كانت حاملا قبل ان يتبنى بها ولهذا عجل في الزواج • وفي ٢٦ ميس عام ١٥٨٣ عدت لهما نسي ستراتفورد بنت اسمها (سوزانة) وفي الثاني من شباط عام ١٥٨٥ عمد له توامان ابن اسمه (هانت) وبنت اسمها • جوديت • • وما يزال القيد موجودا في سجل الكنيسة •

وحتى هذا التاريخ يمكن اعتبار ستراتفورد محل اقامة شكسبير وهذا ما يفترضه جميع مؤرخيه • واستمر شكسبير في الإقامة هناك الى حد ما • وعلى اي حال فليس هناك ما يشير الى ان زوجته واولاده سكنوا في لندن أثناء وجوده هناك • ولكن استمرار اقامته في ستراتفورد قبل زواجه وبعده حتى موعد ذهابه الى لندن وارتباطه بالمسرح انما هو امر مبني على الافتراض المجرد • وليس هناك دليل ثابت يشير الى السبب الذي حدا به لان يتخذ من المسرح مهنة له •

اما انه قد عرف المسرح قبل سفره الى لندن فذلك امر اكيد فمن حين لآخر كانت الفرق المسرحية المتجولة تأتي الى ستراتفورد • ويوجد سجل لتمثيلات مسرحية قامت بها فرقان هما فرقة خدم الملك وفرقة خدم (الايرل اوف وستر) • وكان ذلك في عام ١٥٦٨-١٥٦٩ في قاعة البلدية في ستراتفورد حيث احتفى بهم جون شكسبير (والد الكاتب المسرحي) الذي كان وقتها عمدة المدينة ومأمور التنفيذ فيها وكان شكسبير الابن اذ ذاك ما يزال طفلا بين الرابعة والخامسة من العمر •

وليس لدينا معلومات مضبوطة عن فترة حياته بين عامي ١٥٨٥ و ١٥٩٢ وهي الفترة التي كان فيها شكسبير بين الحادية والعشرين والخامسة والعشرين من عمره • ان هجوم كرين على شكسبير في كتابه المسمى • كروتسورت اوف ويت • في سبتمبر ١٥٩٢ (٢) •

والاعتذار الذي قدمه بعد ذلك مباشرة (حتل) الذي هما المخطوط الانف الذكر ونشره يقدمان الدليل الواضح على ان شكسبير في هذا الوقت (١٥٩٢) كان قد حصل على مركز مرموق وعلى سمعة آخذة بالشيعة في عالم المسرح • ويشار اليه الان كمؤلف مسرحي ومقتبس لمسرحيات والساعد الايمن لفرقة (وهنا ما كان يقصده كرين عندما سماه (The Johannes Factotum) ويبدو من هجوم كرين ان شكسبير كان ممثلا قبل ان يصبح كاتب مسرحيا ولو ان الكلمات التي تشير الى ذلك غير واضحة •

وعندما اعتذر (حتل) عما ورد في الكتاب من تعريض بشكسبير فقد اكد بصورة خاصة • على حسن تعامله (شكسبير) مع الناس • وعلى

ولما كنا ننتظع ان نعرف ان شكبير قد تغم بالطلب
باسم ابيه .

وفي مايس عام ١٥٩٧ صار شكبير من
الموسرين في ستراتفورد فقد اشترى البيت المسمى
(نوبليس) وهو اكبر بيت في المدينة كما استاجر
اراض زراعية في اماكن مجاورة بعد وفاة ابيه في
عام ١٦٠١ . ومكث شكبير بعد وفاة ابيه في
لندن ثمانى سنوات او تسع سنوات . وفي خلال
هذه السنوات كتب مأسية العظيمة (هاملت ،
لير ، مكبث واوشلو) .

وفي عام ١٥٩٧ فرضت عليه ضريبة على بيت
كان يسكنه في لندن في مجلة سنت هالينز في
بشيب كيت . وتدل السجلات انه كان في عام
١٥٩٦ يسكن في سويك ، في لندن قرب حديقة
الدبة . اما بعد ذلك اى فيما بين ١٥٩٩ و ١٦٠٨
فكان يسكن في البانك سايد من لندن وكان عام
١٦٠٤ ينزل في بيت رجل يدعى مونتجوى في
كريبيل كيت ، لندن . ومونتجوى هو صانع فرنسي
وقد مثل شكبير في المحكمة كشاهد في دعوى
اقامها مونتجوى (٥) على زوج ابنته . وشهادة
شكبير ما تزال موجودة وعليها توقيع . وفي
هذه الشهادة امام المحكمة في عام ١٦١٢ وصف
شكبير بانه « رجل من ستراتفورد » وعلى اساس
من هذه الشهادة امكن الافتراض انه لم يكن يسكن
لندن في هذا التاريخ . وخلال الثمانى سنوات
الاخيرة من حياته يوجد محاضر عديدة في سجلات
ستراتفورد ومذكرات تشير الى انه كان يسكن البيت
المسمى (نيوبليس) في ستراتفورد . وانه كان
يشارك في فعاليات المدينة .

وقد اشترى شكبير في عام ١٦١٣ املاكا
في لندن وبذل هذا على انه كان في وضع اقتصادي
مريح لا بل اكثر من مريح . وفي الخامس من
حزيران عام ١٦٠٧ زوجت ابنته الكبرى سوزانه
من الدكتور هول طبيب ستراتفورد وولدت لهم بنت
في شباط ١٦٠٨ ثم زوجت ابنته الصغرى جوديت
في العاشر من شباط سنة ١٦١٦ من توماس
كوينى ابن احد اصدقائه وجيرانه في ستراتفورد
وهذا هو آخر حدث مدون معروف في حياة
شكبير .

وقد كتبت مسودة وصيته قبل هذا التاريخ
ببضعة ايام ونفنت في الخامس والعشرين من مارت
والمسودة قد كتب بين سطورها وتركت على ما هي
عليه ولم تعد كتابتها بنسخة جيدة . وفسر هذا
بان الوصية كانت قد كتبت على عجل وان وضع
شكبير الصحي المتردى كان هو السبب في هذه
المعالة وان بدأت الوصية كما هو مألوف بالقول
بان الموصى (يتمتع بصحة وذاكرة تامة) ولم يكتب

شكبير الوصية بخط يده . وهذا المرض هو الذى
اودى بحياته بعد شهر حيث توفي في ٢٣ من
نيسان ١٦١٦ .

ونصوص الوصية طبيعية جدا . فقد ذهب
اغلب عقاره الى البنت الكبرى سوزانا وذريتها
حسب ما هو مألوف حينذاك . ومنحت ابنته جوديت
واخته جون هارت منحا سخية . اما زوجته فحققتها
- ما دامت حية - مضمونة بالقوانين الصامة
السائدة . واما المنحة التى وهبها زوجته في وصيته
عرضا فكانت الفراض الثاني في الجودة الموجود
في البيت - وهو طبعا الفراض الذى اشتركا في
النوم فيه وذلك لان العادة جرت على ان يكون
احسن ما في البيت من فراش في غرفة الزائرين
الرئيسية . ويمكن اعتبار هبة ثاني فراش في
الجودة الى زوجته خاطرة عطف منه غابرة . ولو ان
بعض النقاد يرون في ذلك دليلا على التناحر بينهما .
كما خصصت هبات متعددة لاصدقائه في ستراتفورد
وثلاثة من زملائه الممثلين في فرقته . وهذه الهبات
تدل على روابطه المحلية والمهنية .

وبعد اعوام قليلة من وفاته قام جرارد جونسون
في لندن بعمل تمثال نصفي لشكبير وقد وضع
هذا التمثال في كنيسة ستراتفورد حيث دفن وما
يزال موجودا في هذه الكنيسة الى اليوم .

والايات المكتوبة على التمثال تشيد بشهرة
شكبير في التأليف ، وبعد وفاته بقليل شرع
زميلاه هنريك وكوندل باعداد مسرحياته للطبع في
مجلد واحد وتم طبع هذا المجلد الذى يحتوى على
٣٧ مسرحية (٦) لشكبير بعد وفاته بسبع سنوات
اى في عام ١٦٢٣ وقد صدرت الطبعة الاولى هذه
بقصيدة ل (بن جونسون) الشاعر المعاصر
لشكبير وفيها يشيد بمكانة شكبير الادبية
وبمسرحياته . ومنها بدأت عملية تقديس شكبير .
ونبا وفاته كما يبدو لم يكن له اى صدق .

وقد اشار الى شكبير في انشاء حياته الكاتب
ميرز وذلك في عام ١٥٩٨ فأنى عليه ووفضله على
سائر الكتاب الانجليز وقال انه ممتاز جدا في كل
من المأساة والمهابة . اما بقية من اشاروا اليه فهم
وان اثنوا عليه - يذكرونه كأحد الكتاب المسرحيين
والشعراء لا ميزة له عليهم .

ونه لعجب جدا ان يتوفي اكبر كاتب مسرحي ،
وتفقد الشخصية الادبية الاولى في انجلترا ، ولا
تستأثر وفاته بيت واحد من الرثاء في عصر شاع
فيه الرثاء وكثر الرثاؤون .

ولم يعرف عن حياة شكبير الا هذا النز
اليسير . وهذا النز اليسير خليط من حقائق
واساطير وهو كل ما استطاع ان يكونه مؤرخو

حياة شكسبير وحياة الشاعر والكاتب المسرحي
لا تغلغل في ما يتوهم عنه المؤرخون وإنما تغلغل في
نتائج الفنى .

وهناك صورتان اثنتان لشكسبير يمكن ان
نشق بصحتهما وقد رسمت الصورتان بعد وفاته .
واحدى هاتين الصورتين هي الصورة المثبتة في مقدمة
مجموعة مسرحياته الاولى المطبوعة عام ١٦٢٣ وقد اتى
الكاتب المسرحي جونسون على الصورة لا تحمله من
شبه لشكسبير وقد قام برسمها (دورشوت) ولا
نعلم ما الذي اعتمد عليه دورشوت في رسم الصورة
ولكن المهم في الامر ان الصورة تشبه بكل تأكيد
الرجل الذي صورته . اما الصورة الثانية فهي
التمثال النصفى لشكسبير .

هذا وقد جاءت الرغبة في معرفة حياة شكسبير
بعد ان اخذت العالم التي تشبع هذه الرغبة في
الاختفاء . وقد قام الكاتب (راو) باول محاولة
جدية لجمع المعلومات عن حياة شكسبير وقدم بها
طبعته لمسرحيات شكسبير التي اصدرها عام ١٧٠٩
وقد اعتمد بعض الشيء على ماورد من اشارات
لشكسبير في الكتب والمخطوطات المتوفرة لديه ولكن
اغلب اعتماده كان على الروايات التي استطاع جمعها
سواء ذلك من حلقات المسرح او من مدينة شكسبير
وقد اخذ عن حلقات المسرح المعلومات التي جمعها
دافينانت واعطاها الى بيترتون وكان بيترتون الممثل
الاول في انجلترا بعد عودة الملكية وفتح المسارح بعد
ان اغلقها البييرتون في عهد كروميل وكان دافينانت
وبيترتون من عشاق شكسبير وقد زار بيترتون
ستراتفورد لجمع المعلومات عن شكسبير وبعدها
اصبحت ستراتفورد محجا لكلمة ازداد الحجاج
ازدادت الاساطير المحلية ومن هذه الاساطير ما اصبح
مالوفا ومتداولاً ويمكن ذكرها باختصار فنقول :

لقد سجل ماينكهام قصة شكسبير وبريج في
يومياته والتي ارخها في ١٣ مارت ١٦٠١ أو ١٦٠٢
وقد تكون هذه القصة حقيقية ومفادها ان ريجرد
بريج كان متفقا مع امرأة ان تفتح له باب بيتها
حين يعلن عن نفسه باسم ريجرد الثاني . وقد
افشى هذا السر الى صديقه شكسبير فما كان من
شكسبير الا وان اتحل شخصية صديقه ودخل بيت
المرأة ليسمر عندها واثاء وجوده جاء ريجرد ودخل
الخادم ليقول ان ريجرد الثاني في الباب فسال
شكسبير للخادم اخبره ان وليم الفاتح جاء اولا
وهي الحادثة الوحيدة لشكسبير التي نعرف انها
دونت عنه خلال ايام حياته . اما المباراة في الفكاهة
بين شكسبير وجونسون فقد ذكرها فولو في عام
١٦٦٢ وهي مجرد القليل سطرها الخيال وتحتوي

مذكرات (ورد) لس ستراتفورد من ١٦٦٢-١٦٨١
بعض الروايات المهمة وقد سجل انه سمع من اهل
مدينة ستراتفورد ان شكسبير كان يتفق ما يعادل
(١٠٠٠) باون في السنة خلال السنين الاخيرة من
حياته . كما ذكر انه توفي متألماً من حصى اصابته
جاء الشرب الكثير في مجلس سمر ضمه مع
الشاعرين جونسون ودوايتن .

وجمع اوبري بعد هذا ذكريات نقلها عن ممثل
اسمه بينسون الذي كان ابوه ممثلاً في فرقة شكسبير
في السنين الاخيرة من حكم الملكة اليزابيث . وحسب
هذه الذكريات التي وصلت عن طريق غير مباشر
ولكنها مع هذا ليست بقليلة الاهمية - كان شكسبير





في أيام شبابه معلما في القرى وقد جاءه إلى لندن على ما أظن عندما كان عمره (١٨) سنة وكان ممثلا بارعا وكان شغفيا جميلا متناسقا البنية لطيفا في سلوكه ومجسسه . ومن هذا المصدر كما يبدو جاء ذكر للنصيحة التي ترددت عن علاقة شكسبير بـ زوجة جون دافينانت صاحب الحانة الواقعة في الطريق بين ستراتفورد واكسفورد الذي كان يسلكه شكسبير في أثناء سفره وكان من عادة شكسبير ان يقرب في حاشته في سفراته السنوية بين ستراتفورد ولندن . اذا كان لهذه العلاقة اساس من الصحة فان تاريخ العلاقة المريبه المفترضة يرجع الى حوالي ١٦٠٥ .

(١) اعتمدت في هذه الدراسة على مصدرين مهمين هما :

1. Acompanion to Shekespeare's Studies. Barker.

2. Shakespeare, E. K. Chambers.

(٢) في عام ١٥٩٢ كان الكاتب المسرحي روبرت كرين على فراش الموت . وقد اصابه الطهر وعجزه اصابه لهيب يكتب تاريخ حياته وسجلها (كروتسورث اوف ويت) وكان يأمل ان يبيع هذا المؤلف ويسدد بهئنه ما عليه من ديون متراكمة . وبغتم كرين كتابه هذا بتقدير شديد اللهجة لاصدقائه القدامى من كتاب المسرحية وهم من غريبي البضعة من امثاله وهم مارلو وويل وواتي وكان يحلهم ويطلب اليهم الا يشقوا بالمثلين واصحاب المسارح لانهم على حد قوله (سيخونهم كما خانوه) . ويشير في هذا الكتاب الى ظهور كاتب جديد من بين الممثلين فيقول (نعم ، لا تنفوا بهم ، لان بينهم (الممثلين) ناشئا تعجل يريشا وهو بقلبه التتمير والانشج بجله المثل يفترض انه يستطيع ان يقول الشعر كاحسن من فيكم وهو بالاضافة الى ذلك يقوم باعمال شتى ويعتبر نفسه الوحيد الذي يهز الساعده في البلد) واعتبرت هذه اشارة للممثل الكاتب شكسبير وفيها لعب على اسم شكسبير وشيك سين (Shake Seene)

(٣) في حزيران عام ١٥٩٢ تظهر العمال في لندن وعلى الرها اغلقت المسارح لمدة ثلاثة اشهر وقبل نهاية هذه السنة انتشر الوباء في لندن بشدة مما ادى الى استمرار غلق المسارح حتى صيف ١٥٩٤ . وخلال هذه الفترة تركت الفرق المسرحية لندن وبدأت تطوف المدن الاخرى وتمثل فيها اما شكسبير لبدو انه مكث في لندن واتجه الى كتابة الشعر لفرج على العالم بالقصديتين الاتفني الاخر .

(٤) قام بطبع القصيدة ريجرد فيله وهو من نفس مدينة شكسبير ستراتفورد اون اوفون . وبيعت النسخة منها بسنة بنسنت (٢٥) فلما ولعل من الطريف الاشارة الى ان نسخة من هذا الكتيب قد بيعت قبل بضعة سنين في لندن بسعر (١٥٠٠٠) باون استرليني .

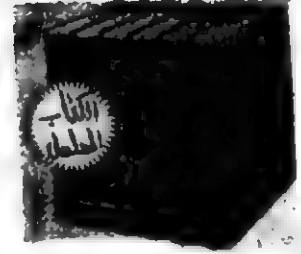
(٥) وهناك وثيقة اكتشفت مؤخرا مؤرخة ١٥٩٦ وفيها قدم رجل اسمه وليم وايت شكوى الى السلطات ضد كل من وليم شكسبير وفرانسيس لانكنيك وطلب ربطهما بكسافة وتعذيبهما اياه بالقتل . وهذا كل ما نعرفه . ولهم ان صابنا يوما عند رجلا بالقتل .

(٦) وهو يحتوي على جميع مسرحيات شكسبير المعترف بها الا بركليس .

وهناك الاسطورة المحلية عن سرقة الغزلان التي اشترك فيها شكسبير في شبابه في المكان المسمى جارلكوت ثم هربه خوفا من العقاب الى لندن . وقد اخذت هذه القصة مكانها في اذهان عامة الناس وصارت حقيقة لا تقبل الجدل . واول من اشار اليها هر رجل اسمه ريجرد ديفز في مذكرات كتبها واخذ معلوماتها من اوراق تسلمها بعد وفاة فوثن اسقف ميزي هامبتن . ورويت هذه القصة بشكل اخر عام ١٦٩٣ ذكرها احد رجال الكنيسة في ستراتفورد واسمه جون داو داو وهو شخص مجهول . يقول جون هذا ان شكسبير كان يشتغل عاملا عند قصاب ثم هرب الى لندن ودخل المسرح كخادم اولا . وهناك رواية اخرى دارت بعد فترة طويلة تقول انه بدأ حياته في لندن سائسا وكان يقف عند مدخل المسرح ويتسلم خيول الرجال الذين يرتادون المسارح ويعتني بها الى حين خروجهم من التمثيلية . وتقول هذه الرواية ايضا انه في اول عهده بالمسرح كان يعمل مساعد ملقن .

وليس ما في هذه القصص ما يمنع احتمال وقوعها ولكنها في الغالب مرتبكة وغير مؤكدة وبالرغم من هذه الاساطير المتعددة فقد ظلت الايام التي قصاها في لندن والايام التي سبقت مجيئه الى لندن غامضة مجهولة وليس فيها اية معلومات عن شكسبير ممثلا وقد اشرنا الى ثناء بيتسون على تمثيله وتفضيله اياه على سائر الكتاب والشعراء الانجليز ولكن مؤلف كتاب هيستوريا هيسترونيا في عام ١٩٦٦ كان يرى ان شكسبير كان شاعرا افضل منه ممثلا وقد اشار اليه مؤلف كتاب روسكاس ارنكليكانس على انه كان مدرسا للممثلين اكسر منه ممثلا . ويقول (راو) ان شكسبير قام بتمثيل دور الشيخ في هاملت وهناك رواية عن اخ شكسبير رواها وهو طاعن في السن وقال انه شاهد اخاه يمثل دور آدم الخادم العجوز في مسرحية دكسما تحب .

الطريقة أم الجنون؟



ترجمة

تقديم

بمناسبة

يوسف عبد المسبح ثروت

هارولد كرامات

أوبرت لويس

المحاضرة الرابعة

اصنام الطريقة

ولكنهم لا يهتمون بذلك اهتمامهم بمشاكل علم النفس . أن أي مغن أو راقص سيخبركم بأن الاهتمام الشديد هو ما يحتاج اليه الصوت أو الجسم بغية تطويره . مثال ذلك أن المدرب في نقده لمنظر ما يناقش محتوى المنظر وعلاقات الناس ببعضهم ، وفهم متطلبات ذلك المنظر ، وعما إذا كان الممثل قد حقق (نفذ) مشاعر الشخصية (المثلة) وهل كان شعور الممثل حقيقيا أو مزيفا . كم من مرة سيقول المدرب : صوتك ليس على المستوى المطلوب ! الطاقة المسرحية هي أقوى من طاقة الحياة ؟ قد لا تنتصب مشكلة تبرز الصوت حينما يكون العمل جاريا في غسرف صغيرة ، لكن المشكلة تصبح كبيرة حينما يراد تمثيل مسرحية رقيقة في مسرح شوبيرت في فيلادلفيا . كما أن ثمة مظاهر مماثلة في أقامة تدريبات في قاعات مترفة صغيرة ، حيث تكون الكراسي متلاصقة ويكون الفنانون جالسين متقاربين سعداء متصلين ببعضهم . شاعرين شعورا صادقا ، شأنهم شأن صبي يمس بنعومة إلى فتاة ، لماذا لم تخبريني بذلك الشعور الذي شعرت به نحوي ؟ ومن ثم ، وبعد أسابيع قليلة سعيدة ، تصل إلى (نيويورك) وتعتلي المنصة . الصبي على جبل جهة اليسار ، والفتاة في الوادي جهة اليمين . وخلفها سماء المصم الرثة تتخللها غيوم متحركة ، بينما يطلق عامل الاضاءة طللا جميلة على وجوه الممثلين . كل شيء يجري بانتظام ، ثم يلتفت الصبي إلى الفتاة قائلا :

تكلمنا في الاعداد الماضية الثلاثة كثيرا حول (الطريقة) . دعونا نتكلم قليلا هذه الليلة عن (الجنون) ! ولنضرب لذلك مثلا حين انهينا كلامنا في الاسبوع الماضي كنا نتحدث عن الناس الذين يتصورون أن الصوت الجميل أو الاداء الحسن لا يمكن تحقيقه إذا اعاقه شعور حقيقي ، وعلى الضد من ذلك أن الشعور الاصيل لا يمكن أن ينبثق إذا حالت دونه اعتبارات الصوت ، الاداء ، أو مشاكل أخرى في التشخيص الجنماني (الفيزيقي) . يبدو لي أن الادعاءات غير المعقول على هذين الموقفين يتسبب في وجود عدد من الاصنام . لقد اشرنا مسبقا إلى أن بعض الناس يخلقون من العاطفة صنما . من الطبيعي أن بعض دعاة ستاينلافسكي المزيغين الذين يناصرون (الشعور الاصيل) والذين يرجعون كفة الميزان نحو التأكيد على التنقيب عن العاطفة ، يدافعون عن أنفسهم بهواية انشغالهم في مشاكل الكلام والحركة الخ . . .



ومن الاصنام التي خلقت من الطريقة في بعض الربوع المصطلح الفني ، الذي تحول الى ضرب من العقيدة الجامدة ، التي كان المفروض فيها ان تكون مبدأ محررا . مثال ذلك الخطر الواقع على القراءات . ان الممثل سيقول مثلا المخرج ، لا تجعلني اتابعك في القراءة ! قل لي ماذا تريد واتركني افعل ذلك بالطريقة التي اريد ! ، ومع ذلك فكثيرا ما كان يجب ان تقال الجملة بطريقة معينة ، اما اذا قيلت بطريقة اخرى ، بكل النية الطيبة و (المشاعر الفياضة) في العالم ، فان النقطة الميتة تكون قد ضاعت . لنندع ستانسلافسكي يدافع عن نفسه : « لناخذ مثلا من يوشكين . من الممكن القول :-

« عندي نصب ذهبي وضعته لنفسي »
 عندي نصب ذهبي وضعته لنفسي
 عندي نصب ذهبي وضعته لنفسي
 عندي نصب ذهبي وضعته لنفسي
 « وفي مثل هذه الحال سيختلف المعنى

تبعا للكلمة التي نرغب في التوكيد عليه . ان الكلمة المؤكدة هي بؤرة الجذب . وفيها يكمن معنى الجملة بتمامه . وبسبب الربط بين الانتباه وقوة الصوت ومقدار الشعور الموضوع فيه ، فان الشعور - الفكرة - الكلمة التي يستطيع الممثل التعبير عنها ، ستشمل حساسة الجمهور كشرارة . المسألة هي انه لن يلجا الى « الشعور » وحده بل

« ؟ » وفي هذه الاثناء يقبل المخرج الى المشى صائحا : « جميل ! جميل جدا لكنك نسيت ان تذكر اسطورك » . ربما سيقول الممثل وعلى شيء من الصواب : « لقد عملت ذلك لعدة اسابيع في التدريب » . هذا هو ما في صميمي ، وانا اشعر بذلك بهذه الوسيلة . اما اذا بدأت بالكلام فمعنى ذلك انني سادحر الاحساس بالصدق الذي نبهته . « حسنا ، دعونا نجرب ما يعنيه التعليم وما يعنيه التدريب » . من اجل ان نكون صادقين ، لابد من اخذ مشاكل التمثيل الفعلية بنظر الاعتبار جهارا .

ثم ان المدرب غالبا ما يقول في النقد « انت تتكلم بسرعة كبيرة ، لم تلفظ حرف ال (d) في نهاية الكلمة بعد اللفظ لحرف ال (d) قد غيرت صيغة الفعل . وبتغييرك الصيغة غيرت المقدمة فكانك تقول (اقتله !) بينما المفروض ان تقول (قتلته !) فاذا قلت ما قلت بالصيغة الاولى ، فربما ستفعل الفعل او لا تفعله . ولكنك اذا لجأت الى الصيغة الثانية عرفنا انك فعلت الفعل » وهذه هي قصة المسرحية . « قد تكون هذه d صغيرة لا غير ، ولكنها قد تتسبب في اساءة تفسير مشهد بأكمله ، فمثل هذه الاشياء الصغيرة تفعل بذلك . ربما يبدو هذا بالقياس اليكم امرا مضحكا . غير اني متأكد من وجود مؤلفين جالسين هنا هذه الليلة ، دون ان تصيهم عادة الضحك ؟

سيصبح من الكلمة نالوتا هو - « الشمسور -
الفكرة - الكلمة » .

ومن (صنية) المصطلح الفني استخدام
الاسماء في وصف « المقاصد » . وهذا امر لا يجب
ان يحدث مطلقا . فمثلا لا يجب ان تمثل كلمة
« شك » لانها حالة وجود ، نتيجة ، ان ما ينبغي
ان تفعله هو ان تجد الرغبة او النية « للمعنى » على
ما تفعله ، وحسيلة تلك النية ستكون حالة
الشك . حسنا ، نستطيعون ان تصوروا اربابا
للمعنى على اسم بعد قصورى عن ايجاد الفصل
المناسب ، بالسرعة المطلوبة ، بحيث لم يكن ثمة
شرطى ليعتقلى ! كم كنت سعيدا حين استطعت
ان اخرج الى العالم الكبير للعمل وسط الفنانين
في حقول اخرى .

هؤلاء الذين كانوا منورطين في كثير من
المصطلحات الفنية المعقدة في اعمالهم . حتى انى
وجدت من الممكن ان اقول ذات مرة لفرجيل
« انظر انا بحاجة الى خمس فواصل موسيقية
سريعة » فاجابنى : « من التسرع المرتفع او
الواطى » ، كلاهما كان يعرف ما كنا نتحدث عنه .
ولذا ما كان علي ان اقول « احتياج عاطفى ! » .
كما ارنحت كثيرا لدى قرأتى لتوجيهات
ستانسلافسكى بخصوص (عطيل) عندما نشرت
سنة ١٩٤٩ . فبعد ان يقول اياغو لعطيل انه
يود ان يصبح حارس كاسيو بجيبه « جيد جدا »
غير ان الاستاذ كتب بعد ذلك السطر وأسا
« الفرح بفكرة الانتقام ؟ » لا ! يقول
ستانسلافسكى : بل شعور عظيم يتأخم الفرح .
والان ، تصوروا مدى ما يمكن ان تبعدوا عن
« الاشارة الى النتيجة » من (وقفة القلق ؟)
طبعاً ، ستانسلافسكى كان يعرف ما يعنيه ، وانا
متأكد ، من انه كان قادرا على ان يحمل مثليه
محمل انصدق . ولكنى كنت مسرورا لارى الاستاذ
متسكنا من استخدام المصطلحات الفنية استخداما
غير وارد ايضا . قد يكون ذلك ببساطة تعييد

تجنب نظامه من ان يتحول الى صنم ! لقد قلت
دائما سم « النظام » ما تشاء . طالما تستطيع
تنفيذه . ، ولذلك انا سعيد بهذا البرهان
الاضافى .

يقول ستانسلافسكى في (حياتى فى الفن)
بهذا الخصوص : « سألنى الممثلون باعثناء عن
المصطلح الفني الخاص الذى استخدمناه عنسد
دراستنا للنظام : لقد رافق ذلك خطأ من جانبى
ومن جانب الممثلين ، خطأ لا ازل ادفع ثمنه باعضا
له . لنفهم الحق ، ليس الممثلون فقط ، بل تلامذة
(الاستديو) تقبلوا النظام بدافع الثقة . لقد
تعلموا المصطلحات ، ثم استخدموها ليفسطوا
مفاهيمهم الخاصة ، التى كانت احيانا خلقة ،
يرفى معظم الاحيان ، تيارية صرف . كان معظمهم
من زوى العادات المصطنعة القديمة المعروفة
مفعمين بالتيارية بنسخها المكرة . لقد تقبلهم
ذلك (الجديد) الذى تحدث عنه النظام . غير
ان التمارين المستمرة كتلك التى يمارسها الفني
باستمرار ، فى وضعية الصوت وتطويره ، كتلك
التي يمارسها عازف الكمان او العلو ، الذى
يطور فى نفسه اللحن الفني الاصيل ، او كتلك
التي يستخدمها عازف الكمان ، فى متطلبات
تقنية الاصابع ، ووضع اليد ، او التى يمارسها
الراقص الذى يعد جسمه للطواعية الحركية
والرقص ضرورية ومع ذلك بدا جليا اختفاء تلك
المصطلحات حتى انها لم تنفذ . حتى يومنا هذا ،
سواء اكار ذلك من قبل الممثلين او تلامذة
الاستديو . ولذلك ازعج ان نظامى لم
يظهر ايا من نتائج الحقيقة . لقد تعلم
الكثيرون كيفية التركيز ولكن ذلك حملهم
الى نادة اخطائهم القديمة ، بغيريزها اكثر فاكثر ،
او تكميل تلك الاخطاء كما يقال . ومع ذلك فان الممثل
يشعر براحة على المنصة ، بتلك الطريقة ، متقبلا
الخطا المعتاد ، الذى يمثل المزاج التياترى ،
مفضلا ذلك على الحياة الطبيعية لنوره . مثل
هؤلاء الممثلين مقتنعون بانهم يعيشون فى مستوى
اعل من ادوارهم ، لقد فهموا كل شئ ، كما غانهم
نظامى اعانة غير اعتيادية ، ولذلك يشكروننى
بامتنان (ويمدحوننى لاكتشافى لاميركا جديدة .
ولكنى - « اجد طالما منحوسا فى ذلك المديح » .
هذا ما كتب سنة ١٩٢٤ . وكان ما كتب نبوة
حقيقية .

وعلى الضد من ذلك ، فان بعض الذين لم
يعتقدوا بانهم فهموا اى شئ من الطريقة ، قاموا
باعمال تجعل الاستاذ فخورا . ان اسم (لوريت
تايلر) ينتصب عاليا ، كلما جرى مناقشة
بخصوص موضوعنا هذا ، ذلك ان مؤازرى طريقة



ستانسلافسكى يشيرون اليها باعجاب وتقدير .
لقد كان من حسن حظى ان القى بعض الوقت
معه . من الطبيعي كنت اذهب اليها وادرسها على
المنصة واسمها تعاضر ايضا . كما كنت اذهب
الى شقتها واجلس معها لالتقط معارفها .

كانت كريمة سخية تجاه كل من يهتم بها .
لقد سالتها العديد من الاسئلة ، عن اعمالها فسي
ادوارها . كنت اجلس ماخوذاً بمعظم الوقت وانا
اصغى لوضعها التفصيل المصبوط الذى يتضمن
كامل خططها ونماذجها فى ادوارها . اذكر كيف
بدأت فى الواقع حين ظهرت ذات مرة على المنصة
وكانها تواجه الجمهور لأول وهلة من غير ان تعرف
كيف حدث ان كانت فى مكانها وكانوا فى اماكنهم ،
بذلك النوع من الميزة (المتقدمة) المعجبة التى
تحولت الى الفهم والادراك وتعرف ، فى خلال
المرحبة . ما قاله كان - فى الواقع - مغالفاً
تقريباً لما فعلته . وما فعلته عرفته بصورة نصف
شعورية ، كما تفعل اية مثلة عظيمة . وفى
الفن - ما تقوله انك فاعله ، هو فى اغلب الاحيان
يختلف عما تفعله كل الاختلاف .

خطبت لوريت ذات مرة فى بعض الممثلين
فوصفت ما تصورته مكونات التمثيل العظيم اذكر
انها وقت هادئة تماماً على المنصة كل الوقت .
لم تومى ، مطلقاً حين الكلام على مختلف الامور التى
شعرت بانها مهمة : الخيال الخ . وفى الغتام
كانت ملاحظتها : « قبل كل شىء ، الامر الاهم
الذى ينبغى تذكره » وهنا اتخذت موقفاً بارذاً
متعالياً ، رافعة يدها فى الهواء لتقول متممة :
« يجب ان يكون بسيطاً ! » كانت لحظة اعجاز ،
لا يمكن نسيانها بما فيها من حسن الاتزان الذى
يمتاز به الفنان العظيم .

وهذا المبدأ ينطبق على المديرين كذلك . ان
الاختلاف بين حديث خطة الاخراج الاولى ، وما
يحدث حين ترتفع الستارة فى ليلة الافتتاح قد
يكون اكبر هوة فى كل الجغرافية . قد يقول
المدير فى حديث الانتاج ، « اننا سنجعل من هذا
الانتاج ميزة تماثل الضباب ! » قد تكون هذه
فكرة انتاج مقبولة جداً ، فيما لو كانت الخطوة
الموضوعة للمسرحية تنفذ خلف ستار النواذ ،
حيث انتلج على المنصة ، والممثلون يسيرين فى
حلقة كأنهم فى ضباب ، (يفكرون ضبابياً) او
فى شىء شبيه بالضباب ، والا تبقى الفكرة مجرد
كلام .

واذن ، هؤلاء الممثلون الذين يجعلون من
الطريقة صنماً ، ينبغى ان يعرفوا ان ما هو صالح
فى اية فكرة ، يجب ان يشرب الى دواخلنا ثم

يعبر عن نفسه بصورة طبيعية من خلال العمل .
كما يجب ان فبحث عن اوجه جديدة للفكرة ايضا
وبذلك نكرم المجدد الذى كان ربما يفعل الشىء
نفسه . كذلك ينبغى ان ندرس كل التقنيات
الجديدة حتى نوسع مداركنا باستمرار . يتحدث
ستانسلافسكى فى (حياتى فى الفن) عن نظامه
فيقول : « انه (يقصد النظام) لا يؤتى ثمره الا
اذا اصبح طبيعة ثانية للممثل ، حين يتوقف عن
التفكير فيه بوعى ، حين يبدو طبيعياً ، كأنه صادر
من نفسه . » هذا جواب لسؤال العديد من
الممثلين : « ماذا عن التلقائية ؟ كيف يمكن ان
تكون تلقائياً اذا كنت تفكر فى الاشياء التقنية ؟ »
ها انى استشهد من « محادثة مع كاسال »
(الموسيقى الكاتالانى العظيم) سؤال : « هل
تعتقد الانضباط والتلقائية يمكن ان يعلا ما ؟ »
الجواب : « فى كل فرع من الفن ، كما فى
الموسيقى . عمل الاعداد الذى يسيطر عليه
الانضباط ينبغى ان يتلائم ، كى تؤخذ بالتلقائية
التي يمثلها الشكل بعنصرى الطراوة والرشاقة .

لماذا اشتهر العديد من دارسى الطريقة بتقنيهم
اكثر من ادوارهم المفروض ان يقوموا بها ؟ حسناً ،
سبب ذلك ، انك يمكن ان تراهم وهم مهتمون
بـ « التركيز » الشديد ، بغض النظر عن كمية
التركيز المطلوبة . وهذا - فى رأى يعطى حساً
موهوماً من الاهتمام الى الاشياء المغلوطة ، وتبعاً
لذلك يحدث برود وثقل . وهذا ينطبق على
المديرين (المخرجين) ايضا . احياناً ، فى منظر
ما ، لا يعرف المرء اين ينظر . كل شىء مهم جداً .
ليس نمة بؤرة او خطة او فن ! حتى المصور
(ينظم) الحياة قبل ان يفلق مصراع الة
التصوير .

ثم انك ترى هؤلاء الممثلين المخلصين يتعقبون
هدفهم الى النهاية من غير التفات الى الحياة
البديعية التى تحيط بهم (انهم بالحقيقة من
معارضى ستانسلافسكى بطريقة ما) . ان ذلك
مظهر من مظاهر العشى الذى لا تفسير له . ان
تقنيهم ، بالاختصار تقنية ظاهرية . الممثلون
الجعيرون لا يفعلون ذلك . حين تكون جزءاً من
جمهور برقب ممثلاً علينا الا نفكر (فيما نحن
فاعلون) قائلين : « هذه الحفلة تكلف ٧٥ الف
دولار فى دروس مدام فلانة » . يجب ان نشعر
كما فعلنا فى حفلة جينى توريل ، حين غنيت
مسلسلة شومان . شعرنا وكان شومان ارادها ان
تغنى كما غنيت . كان سعيداً لان يسمح ما
سمع . ومن هنا كان اخلاصها (يعنى توريل)
للموسيقى ولكل كلمة فيها . كنا على وعى بتقنيتهما

البازرة ، لكننا غيطناها لانها استخدمتها كوسيلة وليست كغاية .

ثمة سبب آخر ، ان بعض الممثلين (طرائقيون) او متورطون في (الطريقة) دون توضيح ، ومرد هذا السبب هو تحليلهم المتعسف . وكادت عمل كلمة (متعسف) لاني لا اريد ان اقدم الانطباع بان المرء لا يجب ان يحلل المسرحية او دوره فيها . على اى حال ، اشر احيانا بقلة الثقة الموضوعية في المسرحية . اذا كانت جيدة فان معاملها ستشب عليك وتثيرك . ان المسرحية الجيدة ستقوم بدور جيد بنفسها اذا سمحت لها بذلك . وبصفتي مخرجاً افهم المشكلة ، لاني حين بدأت في الاخراج ، كنت اعمل كل شيء قبل التدريب الاول . لم اكن اتق بالممثلين او بالمسرحية ، او بنفسى قبل كل شيء . كان شاغل الاول اننى لن اجد الوقت الكافى . كيف يمكن ان اعمل كل ما هو مطلوب في اربعة اسابيع ؟ لقد سمعت قصصاً عن انتاج (مسرح هابيه) لمسرحية (القرين) التى تدرب عليها الممثلون لمدة ستة اشهر كانوا في الثلاثة الاخيرة منها على عجل ! كان مؤلف المسرحية مريضاً ، (كان مريضاً دائماً . لا لان المسرحية استغرقت ستة اشهر) كانوا يريدون ان تعرض المسرحية في حياته . غير انه لسوء الحظ توفي . فى ليلة التدريب الختامى .

ثمة نكات اخرى ايضا . حين جاء ستانيسلافسكى الى هذه البلاد مع ممثل مسرح موسكو الفنى ، ذهب ليرى بعض العروض في برودوى . كان احد العروض (اغنية الماغز) وقد استمتع بها . وبعد العرض ذهب الى الكواليس وقال للممثلين : كان التمثيل جيداً جداً . كم استغرقتم فى التلوين عليه . فلما اجيب « اربعة اسابيع » رد « انه لم يكن جيداً ! » .

وهكذا كنت مستعملاً كل الاستعداد مسبقاً فكان ان عملت بسرعة كبيرة فى تدريبنا اول اخراج لي فى برودوى لمسرحية (قلبى فى المرتفعات) وفى نهاية الاسبوع الاول كنت على اعدة الافتتاح .



كان كل شيء قد تم . ولكنى خشيت ان اقول لاي كان بان لم يبق شيء افعله . كما خشيت الاعداد وتكرار الاعداد لثلاثة اسابيع اخرى لان التمثيل سيكون مبتذلاً . لم اعرف ما اصنع . لكن من حسن الحظ ، كان فى المسرحية عدد كبير من الاطفال ولذلك اخذنا نلعب معا . كان الوقت وقت عيد الفصح ، وفى ذات يوم ، انشغلنا بلعبة بيضة العيد انشغالا لطيفاً . كان ذلك على منحة مسرح (غيلد) القديم (الذى يسمى الان آنتا) فى الشارع الثانى والخمسين . لا اظن الاطفال تمتعوا بلعبة تماثلها منذ ذلك الحين او قبله .

والان ، (فلنعد) ان وضع التوكيد المفلوط على بعض اوجه (المسألة) على حساب اوجه اخرى ، فى تعليم (الطريقة) يؤدى الى مشاكل تنبعت اخيراً فى الانتاج . اعرف بعض الممثلين الذين درسوا سنين ، ومع ذلك ، فانهم عند الانتاج الفعل ، لا يملكون التقنية الجديدة :

الاسباب : اولاً : انهم يفتقدون حس الابقاع (التوقيت) ولما كنت الان محاضراً فساقول الابقاع . فى عرض مسرحية ، كنت اتتبع شخصاً ذات مرة يخاطب جمهرة من الناس قائلاً : « هيا » فكان على هؤلاء ان يقولوا : « كلا » ثلاث مرات . اقتضى المشهد ان يكون الامر هكذا : « هيا » « كلا » « هيا » « كلا » . « هيا » « كلا » « هيا » . كنت اريد من ذلك الشخص ان يبنى المشهد بناء دينامياً . ومن ثم توجب عليه . ان يكون صوته فى الجملة الثانية اعل واسرع من الجملة الاولى ، وفى الجملة الثالثة اعل واسرع من الثانية ، والا عجزت من البناء والانارة . وبذلك ينتفى المشهد . حسناً لم يستطع (صاحبنا) ان يفعل ذلك . كان حقيقياً جداً ومشغولاً جداً ، ولكنه كان يقول « هيا » للناس الذين وجدا انفسهم يجيبونه « كل لا » وبهذا انتهى الامر كله الى مازق مرعب .

ثانياً : انهم يفتقدون حس الحركة . فى احد المشاهد اقتضت الحال ان يمسك احدهم فتاة تركض اليه ويحملها عالياً على راسه . غير انه كان يسقطها فى كل مرة . واخيراً قلت له : « سارنك لك ترتيباً يجنبك الغلط . انها ستركض نحوك وفى حالة نطق كلمة معينة ستقفز . ليس عليك ان تلتفت الى اى شيء . او ان تفكر باى شيء . عدا تلك الكلمة . وفى الثانية التى تنطق فيها بتلك الكلمة كن مستعداً لالتقاطها . ومن ثم سينتظم العمل . الا ان الرجل اسقطها مرة اخرى . واخيراً اعترض زوجها قائلاً : « انكم تقتلون زوجتى . هذا ليس من مملكة الفن فى شيء . » لقد فصل ذلك الممثل رحمة بالناس .

ثالثا : عدم القابلية لحل المشاكل البسيطة بسهولة ويسر . لتفكر في هذه القضية لحظة لأنها أساسية وذات أهمية كبيرة . احسب ان ثمة خطرا كامنا في العمل حصرا في المشاهد (الكبيرة) لان ذلك سيحتم عليك ان تختار مشهدا مثيرا ، لا مشهدا كابتيا حيث لا يحدث شيء ذو بال . انك لن تتحمل ازعاج التلافي ببعضهم ، وتندرب ساعات على مشهد حيث تأتي وتقول : « جو ، اعطني سيكارة » ليقول لك زميلك : « ساذهب وآتي لك بوحدة » . ربما الذي ستفعله هو ان تختار منظرا حسنا من مسرحية ، حيث بعضهم يصرخ ، او يخلق شخصا ما ، او يجترح عملا دراميا معيناً . هذا الانقياد المستمر في المشاهد المثيرة العاطفية العنيفة يجعل تناول قدح الماء والذهاب الى الحنية لشرب الماء امرا مضجرا لعله ليس تمثيلا . ومع ذلك فان أي دور يتألف - في الواقع - من سلسلة كبيرة من الاشياء (الصغيرة) . كم مشهدا «كبيراً» في اية مسرحية ؟ كم من الدور ما ينصب عبثا لعدم قدرة الممثل على تنفيذ مظهره (الصغيرة) ؟ ان كان من الممكن فمن المستحسن ان يصار الى تمثيل كل الادوار ، حتى اذا لم يكن لك الا ان تمثل دورا واحدا حسب . والان قد تقول دفاعا عن النفس « وماذا عن الممثلين ؟ انهم يتخفون اماكنهم من الاويرات ، ويدرسونها ، اليس كذلك ؟ » جوابي : بلى ، هكذا يفعلون . ولكن حسبي ان اشد الى انهم يقومون في الخطر نفسه . فحين ينفذون الاوبرا كلها ، فان الالحان عادة ، لا تكون متصلة كل الاتصال بالاوبرا كلها ، بل هي نماذج تعرض عرضا . ان تمثيلك يجب ان يكون متصلا الصق اتصال بالمسرحية كلها ، بالمؤلف ، بأسلوب المسرحية ، بكل الممثلين الممثلين ، ولذلك لا ينبغي ان يقتصر الاتصال على مشهد معين او شخص معين هو زميلك في الصف . ان الرافض ليس هو من يستطيع ان ينفذ انعطافات سريعة رائعة حسب ، بل هو من يستطيع ان يمشي او يتحرك ببطء او يقف هادئا !

رابعا : القدرة على « تبرير » ما هو مطلوب في المنظر بغض النظر عن رغبتك الشخصية في ان تفعل ذلك بطريقة اخرى . هذا موضوع مهم . المشكلة هنا هي مشكلة (عدم الشعور بالطريقة الاخرى) . احيانا مقتضيات الحال تتطلب ان نلفظ سطرًا ما ، لنقل بصوت عال . قد تكون اسباب ذلك متعددة مسألة موازنة او توكيد او هزة شعورية . قد يكون مدعاة ذلك المخرج ، او ممثل اخر في المشهد ، او تركيب المشهد وما شابه . غير ان ممثلنا النقي يذهب الى ان أي شيء يتجاوز الهمة هنا ، سيتجاوز على مشاعره

الحقيقية ! لكن ماذا عن الحقائق الماثلة الاخرى ؟ ان اللحظة الصادقة على النصبة تتألف من عناصر مكونة لها . يجب ان يكون في امكان الممثل ان يستخدم تقنيته الخاصة ليؤدي ما هو المطلوب منه ، كما لا ينبغي ان يسمح لتقنيته ان تحول بينه وبين ما يفعله . ان المرء يستطيع دائما ان يجد مبررا يسمح له باداء ما يتطلبه الاخراج ، في الوقت نفسه الذي فيه يرضى دخيلة نفسه .

ان الموضوع الذي يل ذلك كله في (الطريقة) هو الارتجال . يعني الارتجال ببساطة تعريفا : القيام بدور ما في المشهد اعتمادا على كلماتك نفسها بدلا من كلمات المؤلف . في رأيي ، ثمة خطر في ذلك . فعوضا عن تنفيذ حس « الحرية » الارتجال يمكن ان يؤدي الى تفكك الشكل . قد يؤدي الى القيام (بدورك) الخاص على حساب الشخصية لا بحثا عن الشخصية هي ذاتك . اما الارتجال ، في الواقع ، يعني السيطرة على المشكلة . استعملت كلمة « المشكلة » هنا لا قصد بها غاية المشهد (المنظر) . يجب عليك عند الارتجال ان تلحظ الشكل الداخلي للمشهد ، حيث ينتهي جزء منه ليبدأ آخر .

ان للارتجال قيما معينة خاصة ولكنني اعتقد انه يجب ان يستخدم بقلة ابتغاء الحصول على نتائج معينة . مثلا استخدمت الارتجال لفرض صلة ، علاقة بين شخصين يعملان في مسرحية واحدة . حال دون هذه العلاقة هذا السبب او ذاك ، بعد ان عجزت كل الوسائل عن شد تلك الصلة . مهما يكن السبب ، ما لم استطع ان احملها على الكلام او الاصغاء لبعضهما . لذلك قلت . « انكما تعرفان ترتيب المشهد ومقاصده ، فاديا ما يراد منكما بكلماتكما الخاصة . انسيا اسطر المسرحية ، قولا ما يخطر على بالكما ، لا تحاولا الا تقولا ذلك » . وحالما انتهيا حملتهما الى العودة الى المشهد نفسه ، باسطر المؤلف ، فسي محاولة لاسترجاع ما حصلوا عليه من الارتجال القليل . ان عليك ان تلحظ مشكلة المشهد وتصر على تنفيذها مع استعادة الشكل الداخلي لثلا يقال ضللا : « ألم احذتكم عن عهد جدي » وهذا هو الخطر الداهم . (هذا مثال عما تحدثت عنه بخصوص استعمالات التقنية . اذا احتجت الى شيء ولم تكن قادرا على الحصول عليه ، تلمس تقنيا ، استخدمه ، ثم عد الى العرض مرة اخرى) .

وقضلا عن ذلك ثمة فوائد للارتجال يمكن ان تعطي نتائج جيدة لا يمكن الحصول عليها عن طريق آخر . قد تكون هناك بعض العناصر الضرورية في التشخيص لا تستطيع العثور عليها في المسرحية ذاتها . افرض ان عليك القيام بدور

عامل منجم وليس في المنجم مشهدة . اذ ان المسرحية تجري في مطبخ او غرفة الجلوس . اذن انت بعيد من كونك عامل منجم . لا تدري ماذا يعنى البقاء في المنجم طوال النهار بالقياس الى وجودك الانجمناني او العقل .

حسنا ، باعتبارك تلميذا تستطيع ان تقوم بتمارين دون ان تكون فيها كلمات . لكن يجب ان تحتل فيها فعاليات غيرك ، فعاليات تقتضي الزحف في اماكن واعنة حيث الظلام دامس الخ . وحالما تكون قد انتهت تلك التمارين تحس بما يؤلم عظامك وعند قبومك الى البيت مساء ودخولك الى المطبخ وتحس بعينيك وكيف يتكيفان على الضوء . بتلك الطريقة يمكنك الحصول على قيمة حقيقية من الارتفاع لانك تعمل من اجل حل مشكلة معينة .

اما التدريب في الحلقات الدراسية فيجب ان يقرئ دائما بالتمثيل وذلك بعدم تنفيذ في فراغ اكايمي . اما وجهات النظر التي يديها اناس صعبو الارضاء ، بخصوص التدريب على الالقاء ، الذي قد يؤدي الى القاء (بارع) فربما يكون ذا تبرير اذا كان التدريب معزولا . لكن ذلك لا يعني عدم التدريب على الالقاء تماما بل من الممكن كل الامكان ان تعطى دروس في الالقاء لها صلة بمشكلة التمثيل . واذا عجزت عن ذلك ، فمن المحتمل ان تتلقى دروسا عن الالقاء البسيط لا يعرف شيئا عن عملية التمثيل مطلقا على شرط ان تكون مراقبا من قبل شخص ما ، او من قبلك اذا كنت تعرف شيئا ما عن الالقاء . كى نستخدم ذلك التدريب في تمثيلك دون ان (تدمر) ما في داخلك . افرض انك تتدرب على دور معين . ولديك مشكلة . فاذا لم تكن تملك حاسة تمييز طبيعية قطع اللهجة وادرسها مع ايقاعها . . اقرأ المشهد بغير لهجة كى تفهمه . ابدا بالعمل فسي اللهجة ميكانيكيا وقطعها بالتجربة . يجب ان تفعل ذلك كما لو كنت تبحث عن توازنك قبل ان ترقص .

قد يكون هذا الامر تقنيا آليا . عليك ان تفعله مهما يكن . وحالما تكون قد فعلت شيئا يسيرا من ذلك عد راسا الى تمثيل المشهد واترك ما تبقى من اللهجة يفعل فعله . انك في هذه الحال لا تفكر باللهجة وانما تقوم بدورك في المشهد . وهكذا ستزول صعوبة اللهجة بما فيه الكفاية . ربما ستفقد شيئا منها ، غير ان ما يكفيك سيتبقى . وباستمرارك على العمل افتح عينيك واذنك . ان ذلك يشبه تمارين الرشاقة التي يصطنعها الراقصون ، التي فيها حركات يستخدمها هؤلاء ، غير ان هذه التمارين لا تحول بينهم وبين الرقص .

ومن ثم ، فليس من سبب يحول بين هذفا الضرب من العمل وبين التمثيل الجيد . ثمة كثير من الحديث عما يسمى بـ (التمارين الحيوانية) التي تمارس في حلقات التمثيل . فبعضهم يشبه في حركاته حركات القرد . . وحقيقة الامر ، انك حين تناقش اى دور (او شخصية) انما تتكلم اغلب الاحيان مجازا . حتى انك تتحدث في مسرحية واقعية فتقول ان هذا الشخص مراوغ كالحنكليس . وطبيعة هذه الفتاة كطبيعة الغزال . وهذا يمثل كشية الدب . هذه هي عناصر التشخيص العامة . ان في استطاعتك ان تقوم بتشخيص انسان ثقيل متعب ضخم يمثل كشية الدب ويده متدليتان . لابد انك قد لاحظت دبا فتصورت الصورة الملائمة لهذا الدور . هذا عنصر من عناصر التشخيص .



هذا هو الجانب الآخر من العملة بالقياس الى هؤلاء الذين لا يستطيعون الكلام جيداً بسبب تأثرهم .

فما هو الجواب إذن ؟ ما هو الصوت الجميل حقاً . هل هو صوت لطيف ذو اداء جيد وفراغ في الداخل ؟ كلا . اظن ان لوريت تايلر كانت تملك صوتاً جميلاً . (عندى اسطوانة فونوغرافية لها ، يمكن بواسطتها التثبت من ذلك) كان صوتها محبباً سهل المخرج يرفده اشعاع داخلي معجب .

والمسألة نفسها تنسحب على مشكلات الحركة . لقد ذهبت الى غير رجعة حركات الترهل المتتورية ، وحركات الايدي في الجيوب بصورة واعية ، ونشر الهواء صعوداً وهبوطاً ، وتمشيط الشعر بالاصابع بالقياس الى اتباع ستانيسلافسكي ومناصري العمود الايمن من رسمه التوضيحي . قال انطون تشيخوف الكاتب الذي كان اله الواقعيين ، واول مؤلف عظيم للطرائقيين الستانيسلافسكيين : « عندما يقتصر المرء اقل الحركات على عمل ما ، عندئذ يتبين فضله . » وفي الختام ، ينبغي ان اضيف الى ما سبق ، ان تقنية انتاج العاطفة ينبغي اقرانها بمشكلة التمثيل بأسرها ، وكل متطلبات المسرحية ، ولذلك لا يجب ان تصبح صنماً ابتغاء ذاتها . فاذا كان ذلك كذلك ، استطعنا ان نوسع افق الممثل الى مستوى الفن ، لا ان نسحب ذلك المستوى الى مستواه المريع حيث صدق « واقع الحياة » . وبذلك نكون قد حصلنا على شعور اكثر جمالاً وحذراً ، واقل عاطفة « مضغوطة » ذات تركيز ذاتي .

ترجمة : يوسف عبدالمسيح ثروة

يمكن تجسيده في شخصيتك . يمكنك ان تمضي قدماً لتصبح اكثر تحديداً في استخدامك لهذا العنصر . الا تذكر تشارلس لوتون في نهاية (هنري الثامن) حين يخرف ؟ كان ثمة مشهد يتناول فيه الطعام . اذا دققت في الصورة لا بد ان تلاحظ انه اعتمد على صورة سنجاب لانه كان يأكل بسرعة لقما صغيرة ، على حين كانت عيناه تجحطان وتنكمشان كحيوان قارض صغير .

ثم اذا كان لديك عنصر من عناصر التشخيص كالحول او العرج او التلعثم او اللثخ ، وتريد ان تجربته ، يجب عليك ان تفعله بيسر لانه سيصبح جزءاً من تمثيلك . كذلك تستطيع ان تتدرب في التشخيصات الحيوانية كما في اي مظهر من المظاهر الجمالية الاخرى ابتغاء التقاط العناصر التي ستجسدها في تشخيصك .

لقد رايت اناسا يقومون بهذا الضرب من التمرينات بغية إثارة خيال الممثل ومن هنا - على ما اظن - تنبثق القصص الهزلية . ووافق على انك تستطيع ان تمضي قداماً في هذا الصدد اذا لم تطبق النتائج عملياً . اما اذا كان لديك هدف معين او شيء فعل تريد استخدامه في دور ما وتعرف كيف تجسده في التمثيل ، هذا الشيء يمكن ان يكون ثمينا كأي نوع اخر من التشخيص .

والان دعونا ننهي هذه القائمة من الافكار الغاطئة بخصوص (الطريقة) عاندين منها مرة اخرى الى مشكلة الغفظة . اعرف مثلاً ذا شعور اصيل وحساسية وصدق - حتى اذا تكلم انتهى . لقد لاحظته يمثل ، فحين يصفى الى غيره في احد المشاهد ، او يفكر في شيء ما يبدو رائعاً . ولكنه ما ان يتكلم حتى يفرغ تلك المشاعر كأنه يدوس على زر ليفعل ذلك . ان الفناء « الجميل » مشتت .

مسرح لوركا

بقلم : انجيل ديل ريو
ترجمة : على ضياء الدين

كما هو مألوف جدا في واقع الادب الاسباني ، فان اعمال لوركا الدراسية لا يمكن فصلها عن شعره وهي ثمرة طبيعية عنه . ولدينا بعض الامثلة على هذا : خيل بيشتي لوب دي فيكا ، هوق ريباس ، ثورييا ، وفي الازمنة المعاصرة ، بيمايسيسا ماركينا ، باي اينكلان ، اونا مونو ، والاخوة ماجادو وغالبا ما يمكننا ان نجد في الرومانتيكية الاوربية ظاهرة ان الشعر الفئاني يعود اصلا الى الشعر الدرامي . على هذا الاعتبار ، كما في اعتبارات اخرى كثيرة جدا ، يمكن للوركا ان يأخذ مكانه ضمن اطار الموقف الرومانتيكي . ولكن دعنا نفهم الرومانتيكية ليست كاتجاه فترة معينة ، بل طريقة من طسرق الاحساس والتعبير الفني .

يبدو ان الفئانية والرومانتيكية متداخلتان لديه منذ بداية نشاطه . كتبت مسرحيته الاولى « تمويذة الفراشة » "The Spell of the Butterfly" في نفس الوقت الذي كتب فيه شعره الرمزي المبكر وافصحت بالالهام نفسه كما في قصائده التي تدور حول الحشرات والحيوانات .

دع جانبنا الكثافة الدراماتيكية لشعره ، خاصة تلك التي في « قصائد غجرية » "Gypsy Ballads" فستجد ان عمله المسرحي نما جنباً لجنب مع عمله الشعري ، كلاهما يتراوح ما بين قطبين مغناطيسيين من الهامة واسلوبه ، قطبين من الخاص والمسام ، المتقلب والمساوي ، التناقض ضمن اسلوب . كان



لوركا

لغة وثيق الارتباط بفن رسام المنمنمات ، والانفعال
المغضب داخل ذوبقة من الحساسية .

ماريانا بنيدا :

في عام ١٩١٧ ، وبعد عدة سنوات من ظهور
" تعويذة الفراشة " ، بدأ لوركا عمله الدرامي الاصيل
بـ " ماريانا بنيدا " . يقدم هذا العمل ، معبرا
بمزاج بسيط عن اغنية طفولية : " اواه ، اى يوم
حزين فى غرناطة " . وهو يجزى وراءه تكنيك مشابه
لما فى بعض قصائده واغانيه الاولى . نرى هنا
محاولة ، قد تكون عفوية ، لادماج مكونات المسرح
الكلاسيكى والمسرح الرومانتيكى بنزعة معاصرة .
انه يأخذ من الموروث الكلاسيكى الروح الجوهرية ،
التأثير الدرامي للاغنية الشعبية الموحية بالدراما فى
اشعارها . ومن جهة اخرى ، يأخذ لوركا من
الرومانتيكية القيمة التاريخية ، الاحساس بالخلفية ،
وفوق كل شىء شخصية البطلة ، ملاك يقدم قربانا
على مذبح الحب . ان العمل المقدر بواقع حاله ،
يفتقر الى الابعاد الدرامية الحققة . انه صورة ثابتة .
يمكننا ان نمسك ببعض من تضارب الرغبات فقط
فى محاولة او محاورتين ، من غير ان يكون هناك اى
دراما . وبالنسبة لصراع البطلة الصميمى ، فان
ماريانيتا ، عمل تخطيطى غير مكتمل . انها تبدو منذ
البداية مسافة نحو نهايتها ، انه امثال التضحية :
لا الامل فى انتقاد نفسها ولا تأكيد حب دون بيدرو
يمكن ان يغير فبرتها المستسلمة :

بهذا الحب الصادق

الذى يستبد بروحي البسيطة

اعود عليه

لما اغانيه من اجلك

انها تبدو لنا ليس من خلال الحدث ولا فى
مناجاة درامية صميمية ولكن فى تحليلات غنائية
كما فى القصيدة الغنائية الجميلة التى تبدأ بـ " اى
معاناة - يترك الضوء غرناطة ! " ونفس الاشياء
تحدث فى بقية المسرحية . ان افضل اللحظات هى
اللحظات المناسبة لحضور العناصر الغنائية ، اما
مباشرة بشكل منفصل عن الفعل ، كما فى القصائد
الغنائية التى تصف مصارعة الثيران فى روندا واياف
توريخوس ، او كحافز غنائى فى تناقض مع الحدث
الدرامى . وهذا الاخير نجده فى قصائد Clavela
الغنائية والاطفال او الاغنية فى الحديقة ، " عند
الماء " هناك فى بعض المشاهد ما هو مثير للحزن ،
ما هو جو موسيقى تقريبا . وعلى طول المسرحية
نكتشف الافتقار الى نضج مؤلف يختبر تكنيكها
جديدا . حتى شعره له ايقاع ساذج وتعوده الدقة
احيانا . وعلى الرغم من النقص الاكيد فى شعر هذه
السنوات ، التى كتب فيها لوركا بعضا من " قصائد

عجرية ، و " ماريانا بنيدا " فانه لا يخلو من متعة .
يمكننا باكثر من وسيلة واحدة ان نمسك فى
بصيصا من الامكانية العظيمة التى قدمت العمل
الدرامى الاحسن للوركا . ان هناك احساسا جليا
بالنسبة للمذاق التراجمي الجيد والخيال من
النقص : النبيل الجمالى يصون من الاذى معظم السبل
المقفرة بشكل خطر ، تلك التى تقف على حدود غير
متكاملة وعند الميودراما المتبدلة ، مثل مشهد
التأمر ، محاولة الاغواء من قبل بيدرو ، وجوقة
المهتدين . وفوق كل شىء ، هناك محاولة جاهدة
من الابداع الواعى تتمثل فى عزله جمع الفنون
التشكيلية ، الدرامية ، والموسيقية فى المسرح فى
وحدة اسمى . لهذا تحمل لوركا آلاما كبيرة لكى
" يحكم ربط " كل مشهد ضمن جو منسق من
الالوان ، الاضواء ، التوريات ، والفواصل والخلفيات
الموسيقية المتضادة وحتى نهاية المسرحية ، يتم
تحقيق نمط من السمو الاوبرالى والرمزى .

راى الناس ، مع اول رئيس للوزراء خلال
عهد دكتاتورية Prime de Rivera ان الثيمة
الرئيسية هدف سياسى غريب بصورة تامة عن
جوهرها . لقد بين نقاد بارزون امثال
Enrique Diez Canedo خطأ تفسير الشخصية
الاساسية كرمز ثورى . كانت ماريانا بنيدا كما
تصورها لوركا وكما يقول الناقد طيف تشرز
رايتها ، لا كرمز للحرية ، بل كمطاء العاشق .
وعندما تعلم فقط بان حب الحرية فى روح محبوبها
هو اقوى من حبه لها ، يتغير وضعها وتحول نفسها
الى رمز لتلك الحرية .

El Sol, Madrid, Oct. 13, 1927

اللاواقع وتقدم للمسرحية الرقة والرشاقة وحركة
ان هذا المعنى واضح فى كل جزء من اجزاء المسرحية
ومبين بجلاء فى كلمات البطلة الاخيرة :

انا الحرية ، الحب هكذا اريد .

بيدرو : الحرية لمن تركتني اليه

انا الحرية المجروحة بالرجال

الحب ، الحب ، الحب ، والعزلة الابدية .

وببضع كلمات فقط لنوف بيدرو ، فى المشهد
الثانى ، يمكننا ان نرى بسهولة التلميحات المباشرة
للامور السياسية !

انه ليس وقت التخيلات ، لانه ان الالوان

لكى نفتح الصدر للظانق الجميلة فى يد ،

من اسبانيا مغطاة بالقمع ونفايات الماشية

حيث يأكل الناس خبزهم بالفرح

فى ابدياتنا الرحيبة تلك

وبهذا الانفعال الحاد من اجل الاتساع والصمت

تدفن وتلوس اسبانيا على قلبها العجوز ،

قلبها المجرع في شبه جزيرة قاذية وعليها ان تنقد ابنها بايدينا واسناننا .

تنمو للسرحة ، خاصة الممرات الفنية ، خارج هذه السطور ، في عالم لوركا النموذجي الذي نادرا ما كان فيه انشغال اجتماعي ، باستثناء ما هو اسقاط لمشاكل الانسان العتيقة .

المسرحيات القصيرة ، الهزليات :

الاعمال التي اعقبت ماريانا بنيدا ذات بناء افضل ، الا ان كثافتها العاطفية اقل . نجد فيها مرة اخرى نفس الخصائص - المهارة ، الثقة بالنفس ، التنسيق - كما هو الحال في كتاب الاغاني ، الا انها هنا مشبعة بميزة تهكمية واع ومحدد العالم .

ان ثلاث مسرحيات هزلية ، كتبت ما بين ١٩٢٩ ، ١٩٣١ تشكل هذه الفترة من عمله وتكون في نفس الوقت تبجعا بعد فاته داخل كتاباته المسرحية . لم يقدم العمل الاول « حب دون برلمبلين نحو بليزا في حديقته »

"The Love of Don Perlimplin for Belisa, in His Garden"

حتى عام ١٩٣٣ ، الا انه كتب قبل فترة طويلة من هذا التاريخ . ثم اعقب ذلك « زوجة الاسكافي العجيبة » والتي قدمت لأول مرة على Teatre Espanol في مدريد عام ١٩٣٠ وبعد ذلك في عمل موسمح على مسرح Coliseum عام ١٩٣٥ ، واخيرا ياتي العمل الثالث وهو المسرحية السارة « في مزرعة دون كريستوبال

In the Frame of Don Cristobal"

وهزلية للمرائس مؤرخة في ١٩٣١ في طبع Losada لاعمال لوركا الكاملة .

ان لهذه الاعمال قاسما مشتركا مع نفس الخلفية الشعبية ذات الاسلوب المعين ونفس التكنيك المسرحي الذي ينتج عن اتحاد العناصر الماخوذة من الكوميديات الخفيفة في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن العشرين ، من المسرح الايطالي ، من مسرح العرائس ، ومن الباليه المعاصرة . كل عمل يعتمد على العنصر السائد ، له شخصيته الخاصة .

ان « حب دون برلمبلين » اكثر اعمال المجموعة جودة في التكنيك واكثرها غنائية في الروح . وعلى الرغم من انها لا تمتاز عن « زوجة الاسكافي العجيبة » لا بالتكنيك ولا بالحركة الحية ، فهي ارفع مع ذلك منزلة في خصائصها الشعرية . ويمكننا ان نلاحظ دائما ومن خلال اطر التهكم ، العبارات الغنائية الجميلة ، كما في رثاء برنيلين « ايها الحب ، ايها الحب ، ايها الحب المجرع » وفي اغنية بليسا « على مدى ضفاف النهر » في المشهد الثالث - انتحار

برلمبلين - يرتفع الهزل الى جو من السوداوية اللذيذة . وتاتي لعبة المسرحية الهزلية لتكون مشبعة بهواء مرضي ، منتشرة في نبرات هادئة مثل سوناتات سكارلاتي Scarlatti التي استعملها لوركا كفواصل ميلودية ، او مثل المسرح الشعري لموسه Musset الذي كان لوركا قد قراه بمتعة عظيمة . اننا نجد انفسنا عند حدود التمثيل الايحائي Pantomime حيث يأخذ انحطاط الشخصيات مكانه . ومع ذلك فاننا نرى في الصورة الجانبية الهزلية لدون برلمبلين عذابه العاطفي ، بسبب حب هو في نفس الوقت حب طاهر ومثير للسخرية .

ان « زوجة الاسكافي العجيبة » ذات اسلوب من السحر الفولكلوري الخالص واكثر اعمال هذه المجموعة كمالا ونجاحا . وهي توحي بالفولكلور مباشرة ، الاسكافي وزوجته ، جوقة الجيران ، الحدث والديالوج يمكن النظر اليها على اعتبار ان لها علاقة بذلك النوع من القصص الذي يصور حياة المتشردين Picaresque ، النكهة الاسبانية القديمة ، التي بقيت لنا من مسرحيات قصيرة معينة في العصر الذهبي . ان القصيدة الغنائية الشعبية للاسكافي تحافظ على النكهة الهجاء والعامية للقصائد الغنائية التي يرتلها العميان بصورة مشتركة ، متكررة خلال احسن الخصائص الشعرية . المسرحية تمرين في الذكاء ، بعض المشاهد الدرامية يعبر عنها في تدرج خلال احاسيس زوجة الاسكافي المتناقضة تجاه زوجها . وعلى الرغم من انها مصابة بالحمى ورقيقة ، فهي فائقة وطائشة . ان المسرحية الهزلية تتأكد في انتصار الحب ، عندما يعود ائتلاف الاسكافي والاسكافية من جديد . وحتى من خلال الكوميديا فان لوركا يضع عملا ممتعا مشوبا بالحمى وبعد تصالح الزوجين ، يحكم العمل بشكل نصف جدي ، نصف مناجاة تهكمية واحسانات زوجة الاسكافي : « كم تعيسة انا مع هذا الرجل الذي اعطاه لي الله ! » . علينا ان نلاحظ هذه النهاية ، نهاية سميدة اساسا . لانها المرة الوحيدة التي تظهر في اعمال لوركا الدرامية ، المتعلقة قبل كل شيء بالحب الخائب . وكما في مسرحياته الاخرى ، فان الموسيقى - الاغنية ، الخلفية - لها دور جوهري . وتعطي تأثير اللاواقع وتقدم للمسرحية الرقة والرشاقة وحركة الباليه .

تاتي مسرحية « في مزرعة دون كريستوبال » كما هو الحال في « Cachiporras Puppets » من فترة تجارب الشباب الاولى والتي استلهمت مسرح العرائس بصورة مباشرة . انها ليست اكثر من لعبة ، الرقص والموسيقى الانمليسية الشعبية ، وتاتي اهميتها من كونها مثالا على اهتمامات لوركا المتطحة الجوانب ، الباحثة باستمرار عن تكامل للفنون التي

تشخص كتاباته المسرحية بقدر ما تشخص شعره
انها ايضا تكشف الخلفية العادة للذكاء الشعبي
التي كان جزءا من تفكير لوركا قد اضاف الى
احاديثه ما هو مثير . «في مزروعة دون كريستوبال»
يكون امتلاء الفانتازيا البسيطة الساذجة . المثال
المعظم على «المفرته» والتلقائية .

في هذه المسرحيات القصيرة البسيطة تصور
اللامع النموذجية لشخصية اوركا الفنية ؟ نجد
ذاته المتعمقة في معالجة التراجميديا والعذاب . ولكننا
حتى هنا يمكن ان نستمر في البحث لنجد النفل
التكافؤ للضوء والفرح . للمتعة التي اوجدها
الذكاء . والتهكم الساذج .

محاولات في المسرح السوربالي

كتب «لوتمضي اعوام خمسة» «If Five
Years Pass» وبعض مشاهد من دراما «الجمهور
«The Public»» ما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٠ .
وهي تعود الى الفترة التي كان منغمسا فيها
بالسوربالية . ياتي هذا العمل في نفس الفترة التي
كتب فيها قصائده عن مدينة نيويورك او بعد ذلك
بقليل . وهي تتوافق زمنيا مع ذروة السوربالية
ورود فعلها في اسبانيا . مع البرتي Alberti
في الشعر وكوميث دي لاسيرنا Gomez de la Serna
واثورين Azorin في المسرح . لم
يقرر لوركا ابدا ان يقدم اعماله على المسرح . وانه
لمن الممكن ان ما الح عليه ذات يوم بالنسبة لهذا
النوع من الفن قد زال وانقضى . لم يعمره كبير
اهتمام .

ان الاجزاء التي وصلتنا من «El Publico»
«لا تعطينا فكرة دقيقة عن العمل الكلي» . (١)
يبدو ان هذا العمل قد اوجت به مشكلة الواقع
ومافوق الواقع . الشعري على المسرح وفي الحياة
الحقيقية . الى جانب هذا . يمكننا ان نلاحظ في عدد
من الحوادث الاضطرابية ميلا جامعا ونزوة شاذة
مطابقة للاهتمامات التي امته خلال تلك السنوات .
الشخصيات مخلوقات من الفانتازيا وكانات ماخوذة
من الحياة الواقعية . دون اي تمييز بينها . كل العمل
والكلام بنفس التلقائية المتقطعة . المسرحية مزدحمة
بالصور الدموية والعنيفة المتزجة بالفكاهة . في
المشهد الاول الذي مازال باقيا لنا . يصف الفكرة
الشعرية لتحول الاشكال . التي تؤلف اسس
الجماليات السوربالية :

الشكل المغطى بالاجراس الصغيرة :

لو اصير سحابة ...

الشكل المغطى باسلاك النبات :

اذ ذاك احوال نفسي عينا .

هذه فكرة اوجت بعض قصائد «شاعر في
نيويورك» «Poet in New York» . وهي تنبها
بصورة خاصة الى «الموت» : «اي جهد / اي معاناة
للحصان / حتى يصير كلبا» الخ .

ان مسرحية «لوتمضي اعوام خمسة» وهي
قصة اسطورية تدور حول الزمن بثلاثة فصول
وخمسة مشاهد اعظم متعة من El Publico
«الجمهور» . تكون الثيمة هنا مزيجا من اهتمامين
نموذجيين للوركا : مضي الزمن وخيبات الحب .
الشخصيات الاساسية . الشاب والخطيبة . انماط
جديدة Marfisa ودون بريلين وانتظار عرس
لن يحدث ونادرا ماتتوقه «المانس دونا روزيتا»
«Dona Rosita the spinster» وعلى

كل حال فان الجو والتكنيك . سورباليان بصورة
تامة . انه جو من الاحلام . الاقنعة . البهاليل . الاقزام
والناس الحقيقيين امثال لاعب كرة القدم او لاعبي
الورق الساخرين ينفذ سلوك شخصيات كوميت دي
لاسيرنا الذي كان له تأثيره على هذا العمل بشكل
واسع . يمضي لوركا ليعين جوا غير واقعي معلق في
مكان ما بين الفكاهة والدراما بتيار من الحسية
الغامضة . وكما في احسن مسرحياته . فان العناصر
الفنائية دائمة الحضور . مشهد الطفل الميت
والقطة في الفصل الاول له كل مقومات شخصية
قصائده التي تدور حول الاطفال . يتضمن استعمال
الصور «المندبل الابيض» الاوراد التي جرحت
حنجرتي «صوت الفضة» «السكة خلال الماء» وهلم
جرا . وبعض المقاطع الشعرية الاخرى من هذه
المسرحية تحمل سمة اجود اعمال لوركا كما في اغنية
المطر المفرحة هذه :

اعود لان اجنحتي ،

تسمح لي بان اعود .

اريد ان اموت هجرا

اريد ان اموت

غدا .

اعود لان اجنحتي

تسمح لي بان اعود .

اريد ان اموت نعبا

ان اموت بعيدا عن البحر ...

الديالوغ . سواء كان نثرا ام شعرا . غالبا
ما يظهر بنمو متقن من التكنيك المسرحي الذي كان
«الشاعر يكتسبه ببطء خلال تجاربه ومحاولاته
المتباينة» . لم يعدد نفسه بنموذج ثابت من الشعر
او الدراما ولا بتعليمات واحدة لاي مدرسة محددة .
وهكذا . ترك لوركا السوربالية . اخذا كل ما يمكن
اخذه منها . وعاد الى استلهام مشاعر نيمات الواقع
الاسباني حيث وجد فنه اخيرا نقطة ارتكازه .

- العانس دونا روزيتا -

دع جانباً وحتى وقت لاحق تحليل «عرس الدم» "Blood Wedding" و«يرماه» "Yerma" اللتين تحتلان في رأينا مكاناً هاماً من أعمال لوركا الدرامية ، ونأتي الآن على فحص المسرحية الأخيرة التي قدمت على خشبة المسرح خلال حياة الشاعر والتي تظهر للعيان الموقف الوجداني لسنواته الأولى ، و الغني بكل تجارب تطوره الفني .

قصت «الانس دونا روزيتا» أو «لغة الأزهار» The Language of Flowers طريق Margarita Xirgu في الثالث عشر من كانون الأول ١٩٥٥ . أصابت هذه المسرحية نجاحاً هائلاً ورأى النقاد في المسرحية اتجاهًا جديدًا لفن لوركا الدرامي المتعدد الجوانب . وإذا كانت تراجمها تستحضر التوازن ما بين الفئائية والدراما ، فإن (دونا روزيتا) اندماج للشعر والكوميديا بالنغمات التاريخية ذات الوقع العاد .

يصف لوركا هذا العمل كـ «قصيدة من غرناطة» عام ١٩٠٠ منشطرة إلى «حديثتين متباينتين بمشاهد من رقص وغناء» . أنها تحمل شبهة كبيرة لماريانا بنيدا في الأسلوب والتكنيك ، وهي تتعامل باستحضار فترة الرومانسية ولكن العناصر الشعرية والتشكيلية والعاطفية للمسرحية قد تم إنجازها بصورة جيدة . ان الرومانسية المباشرة للمصل المبكر . أصبحت الآن تهكماً هادئاً . دراما الحسب الكثيفة تصير مخففة ومذابة في أريج غنائي . تستعاد الحالات العاطفية غير الطبيعية لماريانا بنيدا ، بشكل عاطفة نقية وكثيفة بسوداوية رقيقة . دونا روزيتا ، امرأة ، (أكثر الشخصيات أهمية في مسرحيات لوركا تكون عادة من النساء ، ليست بطله بقدر ما هي رمز الأمومة في الأقاليم الأسبانية في نهاية القرن . وهكذا فنحن نفترق إلى الكثافة الدرامية الواقعية . ولكي تصبح المسرحية مسرحية ببيكولوجية عميقة عليها ان تبحث في الروح الفردية للشخصيات . هذا هو بالضبط واحد من النواقص الرئيسية في كل مسرحيات لوركا وبضمنها تراجمها ، حيث لا تكتسب تجسيدا ببيكولوجيا كاملاً وتبقى سطحية العمق دائماً ، بلا حافظ غير نوع من الكثافة التراجيدية أزاء الشخصيات التي تخوض نضالاً صعباً .

ما يحدث في دونا روزيتا هو ان الشاعر يحيل هذا التحديد إلى قوته الإبداعية الرئيسية . لقد تجسدت دراما الحب الخائب في دونا روزيتا . الانتظار الذي لا نهاية له للحبيب الذي لن يعود ، بل الحضور غير المجدد للزمن نفسه الذي يحوم على المسرح وعلى حياة كل شخصية . ان لوركا استاذ في خلق الجو الغنائي ، وهو ينجح في مسرحياته بصورة تامة . ان استحضار هذه السنوات من

١٨٩٠ إلى ١٩١٠ والتي تبدو الحياة الانسانية خلالها ساكنة عند موضعها كما لو انها فقدت جميع منابها الحيوية ، يعطينا الشاعر صورة واضحة المعالم لكل من الواقع والمواقف الرخيصة المؤثرة في تهكمها . تجد الأساليب العاطفية للمسرحية ، وكل خصائصها الغنائية ، أقصى تمثيل لها في «لغة الأزهار» رمز الوجود الذي بلا رغبات ولا طموحات ، وفي نفس الوقت رمزا لقبول دونا روزيتا البطيء :

الوردة ؟ انها لا تزال مفتحة
غير ان الليل كان يأتي سريعاً
وأرتكأ التلج الحزين
كان ينقل فرعها ؟
عندما تجمعت الظلال
كان العنديل يغني
لكنها بشحوب الموت
في الظلمة تقلصت
وعندما اطلق بوق مدني
خلال الليل رجائه
وطرقت الريح الجبل
يسقط العنديل نائماً في حضنها
ضيمت تويجها وماتت
بينما جمع الفجر حسرتها الأخيرة .

تطرق بعض النقاد إلى تأثير تشيخوف . يبدو ان هناك تشابهاً واضحاً ما بين الكاتبين . ان نهاية المسرحية . عندما تترك الأم ، المريبة ، روزيتا ، البيت ، أخذت مهم كل ذكرياتهن . بينما تحرك الريح الشتوي بهدوء . والمسرح متغير بنقل العزلة . لا يمكن الا ان يرجعنا إلى نهاية «بستان الكرز» . هناك نقاط التقاء أخرى مع تشيخوف ، الذي عرف لوركا أعماله دون شك ، يمكن لنا ان نجدها . وهناك حقيقة بان كليهما يعود إلى الطبيعة للامساك برمز للحدث أو للخلفية الغنائية . ان الجو العام في دونا روزيتا يذكرنا بعدة طرق بالجو السوداوي في «الشقيقات الثلاث» . ولكن يبدو ان الخطوط المتشابهة تنتهي هناك . ومن الممكن أيضاً ان لا تكون هناك مشابهة بين شخصيات لوركا وشخصيات الكاتب المسرحي الروسي التي تقف على حافة اليأس وتكافح بمأساوية في الوقت الذي تطمح إلى تبرير وجودها . ان غنائية تشيخوف تأتي نتيجة التنقيب في طبقات الأحاسيس الانسانية والعذاب الانساني ، في غنائية لوركا تكون الحقيقة الشعرية غريبة عن كل دوافع فكرية أو ببيكولوجية .

لاني دونا روزيتا ولا في أحلامه ، يمكن لفن لوركا ان يشخص بقوة الفكرية . ان جوهره اختراق حدسي وغريزي أبعده وموهبة استثنائية في التعبير الشعاري .

- الأعمال الناضجة -

ولد لوركا خلال أزمة مستمرة في الفن والمجتمع ، وقد أخذ على عاتقه ان يعكس في كل مظهر من عمله التجارب المتعددة للجماليات الجديدة ، منذ غلا في ايجاد أسس راسخة وارض وطيدة . هذا التفرع بالأساليب يمكن ان يفسر بتدفق الحركات الادبية الجديدة ، و المذاهب التي هيمنت على الفنون منذ الحرب العالمية الاولى انها تختلف مع هذا عن الأساليب المتنوعة والتغيرات لتتواجد في اعمال بعض شعراء او فناني زمننا ، لان في كل موضع في اعمال لوركا نبرة شخصية وتعبير عن النبرة الشيعية امام التأثيرات الخارجية الممكن كشفها ان تطور السمات المختلفة قد جرى خلال عمليات طويلة من نمو البساطة والتكامل . لقد أصبحت الاحاسيس والنييمات الغزيرة والمتشابكة لشعر شبابه . نقية وبسيطة بشكل اكبر . وتصبح التجارب والاشكال الفنية المقدمة بتغيرات فسي الحساسية المعاصرة وتبدل صيغها الخاصة ، متوحدة بشكل اكثر جودة . ان هذه الظاهرة لا تحتاج الى من ينسبها الى لوركا ، يمكن ان ترصد عند كل فنان صادق ، في اي فترة تقريبا . ان ما يبدو كونه خاصية لوركا هو اهميتها الشاملة ونفس الوقت خصيبتها . وبدون ان يضحي باي عنصر جوهرى من عناصر الهامة ، سعى لوركا الى خلق ترتيب يصبح بالتالي تركيبا راسخا حول نييمات فولكلورية معينة . هذه النييمات الفولكلورية مشائعة في حاسة الكلمة الافضل . بسبب الطبيعة التقليدية للاسلوب والشكل وبسبب المضامين الشعرية والروحية . في « عرس الدم » . بكائية لموت فراشه . نجد نفس الصيغة الانسانية البدائية . الانفعالية التي في قصيدة Canto Jondo واغان غجرية . يرجع الشاعر الى العالم الاندلسي ، غير ان في هذه اللحظة ، في الامتلاء الفني الزاهي بتلاشي كل ما كان هامشيا او اضمحلالات صورية مجردة وتبقى الجوهريات فقط .

- التراجيديات الشعرية

في (عرس الدم) ، وهناك مجموعة اخرى للشعر العمل بالانكليزية هو « نييمات الجانسون » الذي قيله لأول مرة على مسرح Beatriz . في « مديون عالم » ١٩٣٣ . يجسد لوركا لأول مرة التعبير الماثل لتذبذب الكثافة الانفعالية في ردود الفعل المنضبطة لاحسن شعره . تراجيديات ريفية . يجعلنا في مهارا اغانية وملحنية انفسنا في اغانى الاضطراب للموسيقى الطبيعية التي تقدم لنا صلات هذا العمل الفاتم والمنفعل وذلك منذ اول اعطاله للاغنية بهذا العضور المضطرب على الدوام للحياة يمكن ان يوجد

بصورة جيدة في الخصيصة الدرامية لشعره الغنائي كما في تراجيدياته . حيث تأتي هذه الخاصية لتكون خاصية محسوسة بكل عنفها . جاعلا المضمون الغنائي ثانويا بالنسبة الى النبرة الدرامية فسي انصهار تام كان يحققه لوركا فيما اذا رغب في التعبير عن معظم امتلاء حياته الكاملة .

تقول الخطيبة « كنت امرأة مشتعلة ، مارة بالاحزن في الداخل والخارج . وكان ابنك قطرة ماء من الذي اردت منه اطفالا ، ارضا وصحة . » هنا يمكن العنصر الجوهرى للتراجيديات ! الكائنات التي اثارها الانفعال العميق امام ما هو عبث في النضال من اجله . الموقف شيء بسيط وقديم : المنافسة داخل العائلة ، ومنافسة رجلين على امرأة تجاهد ما بين اغراء خطيب يقدم لها راحة البال ، كواغراء عشيقها الاكثر قوة . وعلى كل حال ، تقرر الخطيبة اخيرا الزواج به ان ابتعد عنها عشيقها . ليوناردو الذي قتله بعض اقارب العريس المنتظر في غضون ذلك . لقد نصبت استعدادات العرس بشعور من النذير السابق . يقام العرس بجو من النحس . هناك حضر ليوناردو الذي تزوج الان . اخرى . فرار العشاق ، وموت الغريماء بعد مطاردة ونضال مهوس في الغاية . في النهاية نجد النسوة الثلاث ، الخطيبة الام ، وازمة ليوناردو ، يصرون عن ضغيتن ، حزنهن ، ووحدةهن عندما جوهن بالموت . وسط جوقة الجارات المناهعات .

يعلق لوركا ، مستخدما هذه العقيدة الاساسية ،

واللاذمية (١) ، ديبها تصبح فيها تراجيديات الانفعال الكتيب والقائم ، متأسفة ضمن مقاطع غنائية وموسيقية ، ولكن دون ان تفقد آثا من كائناتها . يشكك لوركا كشكك اقتصادي للاعتراض من اجل الحيل المعروفة كونه « اعطاه بالثقافة الى نقطة الوجود المتسق » وذلك في عرض وتطور الصراع الدرامي . للموسيقى دور . حواء . سواء مع الشعر الفولكلوري ، هدهدات الاطفال ، والغاني العرس وفي الايقاع الذي يغلف المحدث (الاسيا ما يمكن ملاحظته في النبرة التوسيمية للبيكيات الغنائية) . ان الغنائية دورها في النييمات الشخصية لوركا الاندلسية . القوس الغنائي في التراجيديات الاظهار ، او في رمزية المشهد الذي مع العطاين والقمر . ان اصغر شريحة في تناول اي من عناصر المسرحية هذه ، ستعزله الى ميلودرامات ذات لون مطلق سيطرة على مشيها . التراجيديات الغنائية المكتوبة والسطحية . ما زلنا نرى في هذه الخطبة ١٢ . لقد خلقت « عرس الدم » من هذه الخطبة ١٢ باتزانها والاهتمام بها . لتعطي الرغبت في ان يكون فضاءها المولماتية او تكويناتها الغنائية قد تكون غير ذات اهمية ، الا انها رغم ذلك لا تلتقي التركيب

الكلاسيكي للعقدة ، ولا تحطم الموضوعية الضعيفة
للقوى التي تحرك الشخصيات وتعطيها معنى
شموليا .

الحساسية ، الضغينة ، الحب ، والكثافة
التراجيدية التي يواكبها موت دموي وعنيف ، هي
التيماث الرئيسية لهذه المسرحية . وتحت هذا
مباشرة . ترتفع التراجيديا ، كمصدر لكل الاحداث
الانسانية والاساسية ، الى مستوى القتل الذي لا
يفر منه ، وتكون الارض والوطن الذي يمتلك ويلهم
الشخصيات جميعا . يقول ليوناردو في تبريره
الوحيد لعبة الاجرام :

لان الالم لا يعود علي
لان الالم في الارض
وفي هذا التثاق الصاعد
من نهديك ومن يديك .

ان الحطابين في تعليقهم الرمزي في مشهد
الجريمة يفسرون قوة الارض على انها قدر ، نهاية ،
هدف يحقق الرغبات الانسانية ، ورغبات عاشقين ،
ويؤخر لهم النهاية ايضا :

الحطاب الاول :

كان كل منهما يحسم الاخر ، واخيرا كان الدم
اقوى من كليهما

الحطاب الثالث :-

الدم

الحطاب الاول :

علينا ان نسبح في طريق الدم

الحطاب الثاني :-

لكن الدم الذي يرى ضوء الارض ، يشربه
دفعه واحدة مرة اخرى .

الارض فوق كل شيء هي الطين المبلل الذي
يغذي جنود الاسى والضغينة عند الام ، التجسس
الصادق لمواطن التراجيديا المتحركة . في المشهد
النهائي تقول الام لجاراتها ،

«دعوكن دموع العين فقط ، اما دموعي لا
اكون وحيدة ، فانها تنبع من اعماق قلبي ، من
جلودي ، وستعرفني اكثر من الدم»

ان الارض هي رفيق الوحيد لمزلتها ، فهناك
تمام الكائنات التي ولدت من رحمها :

«سارسم حلمي حمامة من العاج الطعري
وستحمل ازهار الكاميليا من الغابة الى مقبرة
الكنيسة . ولكن لا ، ليست مقبرة الكنيسة ، سرير
الارض ، لا اريد ان ارى احدا . الارض وانا ...»
الارض هي المزماء الوحيد ، لانها تحول دم

الميت الى ينبوع جديد للحياة ، وهكذا حين تظهر
الخطيبة امام امها سائلة اياها ان تكون الضحية
للتكفير عن ذنبها ، تسيطر على اندفاعاتها للشار
وتنظر اليها بقسوة :

ولكن ، ماذا الفعل حتى احافظ على شرفك ؟
ماذا الفعل ، لاحافظ على موتك ؟ ماذا الفعل لاحافظ
على كل شيء ؟ مقدس هو القمع ، لان اولادي يرقنون
لحنه ، مقدس هو المطر ، لانه يبلل وجه الميت ،
مقدس هو الرب الذي وضعنا خارج حدود الراحة ..

على المسرحية ان تنتهي هنا . يقع لوركا في
اغراء مشهد رمزي - موسيقي - غنائي محكم
ويضيف جوة حيثما تكون في الافق اشارات ضمنية
الى زهر عباد الشمس ، نبات الدفل اللاذع ، والتي
تفسد الى درجة ما النبرة التراجيدية للمشهد
الختامي (٣) .

ان (عرس الدم) عمل من الدرجة الفنية
العالية . يمكننا ان نستبين فيه استلهام التأثير
الكلاسيكي لمسة تراجيديا العصور الوسطى وحتى
خصيصا شكسبيرية معنة . ان المصادر عديدة .
استعارات من الكوميديا التقليدية الاسبانية ،
اللمسات الريفية وتكنيك الحدث والموسيقى
المتنمجة .

ان الجو في مشهد العرس حافل كليا بتأثير
لوب دي فيكا ، ويمكن ان نجد اللمسات الحديثة
في رمزية الموت ، التي تبدو انها تستهلك ماترلنك
Materlink والخلفية الفولكلورية الاندلسية المرافقة
للتفاصيل الواقعية التي اوحى بها الاخوة ماجادو .
ان استخدام الشاعر للتراجيديا العارية Maked
tragedy تقرب الى داونوزيو D'Amuzio او بابي
اينكلان ، غير ان هنا الاستخدام يجري دون تصنع
ادبي كما لدى داونوزيو او لسحر الكلام الصافي
والجو المبثقل لبابي اينكلان . اننا حين نذكر هذه
التأثيرات ، لانتحدث عن التأثيرات الحرفية والمباشرة
ولكن ابعد من هذا عن الذكريات اللاواعية الفاضلة
(مع امكانية الاستثناء لتكون مالوفة في قضية
لوب دي فيكا) . ان لوركا لم يتنازل ولو للحظة
واحدة عن عالمه الشعري الخاص ونموذج تكوينه
العام ، بكل تعديلاته وبكل عبقريته . ان المسرحية
اللوركية النموذجية ذات الخليط المتكون من عناصر
مختلفة في «عرس الدم» ليس لها اولوية او مصدر
واضح . من الممكن جدا ان تفقد لياقتها بالعالم
الكلاسيكي بسبب من لونها المحلي وحقيقة ان حدثها
يبدو محورا ويظهر فيها الافتقار الى الالتقاء الروحي
الحقيقي . ان الاستقبال الفاتر من قبل جمهور
الترجمات الانكليزية والفرنسية يربنا بان قيمهما

قد ضاعت في الترجمة وإن جزءا كبيرا من جوها يمكن أن يرتبط فقط بجمهور المتكلمين الأسبانية والصليبيين في التقاليد الفنية الأسبانية . ولكن حتى مع كل هذه التحفظات ، فإنه لمن المستحيل أن تشك بالقيمة الاستثنائية لهذه المسرحية . وحدة عناصرها الشعرية ، الصفاء المتحرك للدراما واستلهاها الحياة الفولكلورية التي تنمضها ، كل هذا يجعلها أكثر كمالا وقطعة رائعة جميلة من مسرح لوركا ، ويضعها فوق الانتاجات العادية للادب المسرحي الأسباني اليوم .

«يرما» كتبت بعد عامين ، تشابهة مع الفكرة الرئيسية والتكنيك اللذين في «عرس الدم» . وبشكل ما فهي نتاج أكثر كمالا والموضوع ارقى سموا . لقد احكم لوركا صنعتها على امتداد سنوات عديدة . المسرحية تتعامل مع الحب الغائب بسبب من عجز الرجل لتلبية انفعال المرأة . يظهر هذا الموضوع في معظم قصائد لوركا المبكرة ويعود للظهور بعد ذلك كهاجس في «ماريانا بنيديا» وفي بعض «قصائد عجرية» ، في «دون برلمين» ، في «لو تضي اعوام خمسة» وفي «دونا روزيتا» . ينمو الموقف في «يرما» ضمن اطار الامومة الغائبة ، ويصبح الانفعال صميميا وروحيا . ياخذ تركيب المسرحية نسقا تسود فيه العناصر الدرامية . الغنائية - الاغاني جوقة ، الغسالات لها اهمية اقل . يكتسب الصراع التراجيدي كثافة اعظم لان هناك سلطة كهنوتية من القوى الأكثر تعقيدا داخل المناخ الاساسي للانفعال المحيط بالشخصيات . هناك كما في «عرس الدم» ايحاء القوى المناضلة في روح يرما ضد احساسها الاخلاقي بالواجب ، الى ان تكون عاجزة عن الاذعان الى اي من القوتين وتقرر قتل زوجها .

وعلى الرغم من كل هذا ، وربما بسبب من طموحاتها ، فإن يرما لن تصل الى المستوى الفني ل «عرس الدم» ، ليس لها نفس الوحدة الفنية ، والحافظ الدرامي اقل وضوحا . في «عرس الدم» كل شيء ثابت واساسي ، ارضي ، وضمن جو شعري فولكلوري . في «يرما» بالاساس كل عنصر يميل نحو التجريدية . يمكننا ان نشك في ان حضور اوناونو من التراجيديا ، اراد ان يضيف لها الحياة ، لاستقبال «يرما» . ان كلماتها الاخيرة ، بعد ان قتلت زوجها ، تبدو مستوحاة من مؤلف احساس الحياة المأسوي

«لاندنوا مني فقد قتلت ولدي - انا نفسي قتلت ولدي»

لقد اراد لوركا دون شك ان يسير وراء اقتراب اوناونو من التراجيديا ، اراد ان يضيف لها الحياة ،

الدم ، الذاتية . ولقد استطاع تدبير ذلك الى حد معين ، ولكن لكي يعطي لعذاب يرما الصميمي كل سبله العاطفية ومعناه الشمولي . احتاج لوركا ادوات من اجل تحليل مجرد ، وهي نفس الوقت من اجل اختراق ببيكولوجي ذكي . هذه الادوات المسبوسة التي امتلكها اوناونو بغزارة وافتقدها لوركا ، تكون تلقائية الفنان البديهي . هذا هو السبب في ان قراءة «يرما» مخيبة للامال نوعا ما . لانجد فيها العواطف الغنائية او الحوار الجاد الموجود في «عرس الدم» . وربما كانت هذه المسرحية اكثر وقعا وايجابية وهي على خشبة . ان مسرح لوركا ، الى درجة كبيرة ، مسرح مشاهدة ، والكلمات تفقد جزءا كبيرا من معناها حين تقرأ خارج جو نام يؤكد عند كل لحظة ، العمل المكتوب . كان لوركا استاذا عريفا في ترجمة العناصر الدرامية في مصطلحات من التفاصيل المرئية والايفاع والرموز الغنائية .

«يرما» خطوة واحدة اكثر تجسدا تكتيف التراجيديا . هنا الهدف يبلو انه الهم لسوركا مسرحية الاخيرة ، «بيت برناردا اليا» انتي انها ، طبعا لما يقوله اصداؤه ، قبل فترة قصيرة من موته . هذه المسرحية الاخيرة ، تشكل مع «يرما» جزءا من عمل ذي ثلاثة فصول يدور حول تيمة المهاجر الجنسي والحب الغائب وهي تيمة ، كما جلدناها سابقا ، واحدة في افضل خصيات وتعارب لوركا منذ اللحظة التي تكون فيها عند القاع اسقاطا للصراع ما بين المواقف الوثنية والمسيحية المتواجدة في الروح الانثوسية والتي تكون الاساس لمزاج لوركا الفني والنفسى .

كتب ادولفو سالازار Adolfo Salazar ، وهو واحد من اصدااء الشاعر الذين سمعوا لوركا يقرأ المسرحية ، الخلاصة التالية عنها :

«سبعة نسوة ، بلا رجل ، في بيت قروي ، اغلقت ابوابه بعدد قريب العهد ، ضمن جو متكلس من شهر اب الاندلسي . برناردا اليا ، شخصية تبدو انها اتية من المسرح الاغريقي الكلاسيكي ، كما هي «يرما» وكما هي «الام» في «عرس الدم» ، عجوز مخبولة ، ارملة من زمن طويل ، خادمة عجوز ، وبنات برناردو اليا الاربعة . سبعة نسوة دون رجل يطفئ الجنوة الساخنة التي تركها ييب ال رومانو Pepe el Romano ثلاثة فصول معذبة ، مجذبة ، مقتضية . كلمات من الجليد تحت حقد يلسع ، ضيق امرأة تجاه اخرى تشك في انها غريماتها الممكنة . لان ييب ال رومانو الذي لن يرى على خشبة المسرح ، يكون حاضرا باستمرار

ان تكون «بيت برناردا الباه التي انجزها قطعة رائمة كاملة وموحية ، قد سبقتها «عرس السدم» واعتبرتها «يرماه» التي هي على كل حال اقل كمالا كمال فني ، قد اعطته تقريبا اول نموذج كلاسيكي .

١ - انهي لوركا المسرحية بصورة تامة ، غير ان عددا من المشاهد ظهر في طبعة لوسادا لامباله الكاملة وهي غير كاملة للحكم عليها ككل . انا نعرف بان لوركا باصدقائه ممن عرفوا المسرحية قد علقوا عليها مقدارا كبيرا من الاعصية .

٢ - من جهة اخرى فقد استوحيت المسرحية اخبارا صحفية عن حادثة حقيقية وقعت في اقليم Almeria . لقد فُرا عنها لوركا ليضع سنوات مضت وطُسل يذكركها ، ومسرحيته التي نشرت بعد وفاته « بيت برناردا الباه » استلهمت ايضا حوادث الحياة الواقعية ، كما قد اوضح ذلك احد اصداغ لوركا . ان هذا مهم لكونه يحدد حقيقة اسلام لوركا . سواء اكان كاتبيا مسرحيا ام شاعرا ، للواقع المناسك المسلم به كنقطة تحول .

٣ - بعد كتابة هذا المقال ، سمعنا بان لوركا قد انهي بالفعل هذه المسرحية بسطور مقبسة ، ولكن بسبب صطوط معينة اُعدم ذكرها على اضافة الكورس النهائي بعد ذلك .

★ - « سرح لوركا » نشر اصلا بالاسبانية بقلم انجل ديل ريو - واعمدنا هنا على ترجمة Gloria Bradley الانكليزية والتي نشرت ضمن كتاب عن لوركا في سلسلة Twentieth Century Views التي تصدر عن جامعة يال .

وقماش سراويل رقصه يلوح امام اعين النسوة السبعة المعذبات بالجنس . حادثة وحشية : طرق بعيد ، من الاشاعة المسموعة فقط ، من المرأة التي تورطت بالزنا ينتجع ببسب ال رومانو في اجتناب العيون المائة لبرناردا - وميدوزا تحت ثوب العذراء الطاهر حارسا عفة بناتها . الزانية صورة بيت ال رومانو تحت الوسادة البنت الممردة في سينة لحد الان ، اصوات في مخزن الجيوب . اذراء تتلنى من جبل شكل برناردا ينمو بصورة اوسع . انها ترتقي قمة الميثولوجيا . صمت ! ولا كلمة عن هذا خارج البيت ! صمت لا ندع احدا يشك باي شيء . الضغينة المتبادلة للاشياء هي المسؤولية الوحيدة عن الفتاة الميتة .

يصيف سالزار ، بان كل مرة كان ينهي فيها لوركا قراءة مشهد يهتف بحماس ! « ولا قطرة من شعر ! واقع ! واقعية ويبدو ان هذا هدف وطموح : الوصول الى التراجيديا الهادئة ، الموضوعية ، الجوهرية ، تراجيديا بلا اية اضافة غنائية . كان يصل الى الكمال بهدوء دون ان يفقد ايا من عبقريته الخلاقة المنعشة . وبعد ذلك ، فليس من المدهش

تاريخ النفس

بطريقة ستانيسلافسكي

القسم الثالث

تأليف:
سوفيا مور

ترجمة:
سماح عبد
الحاميد



ولقد اهتم ستانيسلافسكي بعلم النفس التجريبي بأعمال العالم الفرنسي المشهور «ريبو» الذي اقتبس عنه تعبير «الذكرى المؤثرة» . وبعد ذلك في عام ١٩٣٠ ابدل ستانيسلافسكي هذا التعبير بـ «الذكرى العاطفية» .

وبواسطة (الذكرى العاطفية) نسترجع تجارب وعواطف الماضي ونحييها لتميش من جديد . ونستطيع ايضا ان نسترجع كثيرا من التجارب الحسية بواسطة الحواس الخمس . فبواسطة الذكرى البصرية نستطيع ان نرى شخصا كنا قد نسيناه ، او مكانا ما او شيئا ما كنا قد رايناه مرة واحدة ، وبواسطة الذكرى الصوتية يمكننا ان نسمع موسيقى سمعناها مرة . او صوت انسان التقينا به مرة . وكذلك بواسطة الشم والتفوق نستطيع ان نسترجع بعض الحواس المشابهة التي تحسنا بها في الماضي . ان ذكرى الحواس لها تأثير كبير على ذكرى العاطفة . فقد يسترجع لنا عطر معين ذكرى شخص كان يستعمله ، وقد تعيد لنا سلسلة من التجارب العاطفية التي لها علاقة بذلك الشخص ذكراه . ان مذاق طعام ما قد يعيد للذكرى وليمة معينة بجوها الكامل والعواطف التي تارت بوقتها .

وبستطيع الممثل بواسطة ذكرى العاطفة ان يحرك عواطفه الخاصة التي قد تشابهه عواطف المود الذي يمثل وعلى الممثل ان يحرك دائما

وعنده السواغ هي عناصر التكنيك
السايكولوجي . فاذا ما استطاع الممثل وعرف
كيف يستخدم هذه الوسائل فان كلا منها سيصبح
دافعا لانتارة العواطف .

★ تمارين

ان الجو الذي يحيط بنا يؤثر في عواطفنا
على المسرح كما يفعل في الحياة الاعتيادية .
الحركة الصحيحة والانتارة تؤثران في ذاكرة
الممثل وذكرياته العاطفية . وفي معظم الاحيان فان
الممثل اذا ما تحسس بالاجواء المحيطة به وفهم
موضوعه فانه سيجد الحركة المسرحية الصحيحة
للمشخصية ولا بد ان يكون لكل حركة تبريرها
النفسي . وعليه فان الحركة يجب ان تستخرج
التجربة الداخلية بشكل مؤثر .

- ١ - لتجلس مجموعة من الاشخاص حول مائدة
ما هي الذكري التي تقيدها هذه الوضعية .
- ٢ - اصغرا لاصوات آتية من الشارع . بساذا
يذكرك صوت نغير . ضع حركة مناسبة
لهذا الجو .

- ٣ - اطفئ بعض الانوار في الغرفة ماذا تستعيد
في ذاكرتك لهذا الجو .

اوجد الحركة التي تكون نتيجة لاجساسك
الداخلي وافكارك وعواطفك . ضع الديكور
المناسب بنفسك حتى يمكن استخدامه من قبل
الشخصيات .

٨ - المشاركة :

لكي تكون على اتصال بالشخصية الاخرى
على المسرح لابد ان تكون مدركا لوجوده . وان
تكون متأكدا من انه يسمع ويفهم ما تقول وتسمع
وتفهم ما يقول وعن طريق اتصال شعورك الى
الممثل الاخر فانك تستطيع ان ترغبه على ان يراك
ويسمك . واذا ما شارك الممثل مثلا اخر بصورة
فعالة وحيوية فانه سيوصل افكاره وتجاربهم
الموجودة في دوره وسوف يتمكن بالدور الذي
يمثله واذا مارس اتصاله بتصميم فان جميع
الممثلين سيتجاوبون معه حتى الرديئين منهم .
ويجب ان يتشبع الممثل بادراك اقوال الآخرين .
ولا بد ان تصل الكلمات والافكار الى الشخص الاخر
وكانه يسمعه لأول مرة ويجب ان لا تنقطع الصلة
حتى اذا ما تكلم ممثل اخر . وحتى في حالة

عواطفه الخاصة اذا اراد ان لا يبالي او يرغب نفسه
على خلق حياة انسانية على المسرح . والممثل نفسه
في ظروف معطاة مختلفة مع اهداف مختلفة لكل
دور مادة جيدة لخلق حياة جديدة على المسرح . ان
الانسان عبارة عن مستودع لعدد لا يحصى من
الحالات والتجارب والنفسيات والعواطف وعلى
الممثل ان يستخرج ويستخدم تلك التي تلائم الدور .
ولكي تكون الذكري العاطفية فعالة فلا بد من
العمل على تمرينها ومع ان كل شخص عبارة عن
مستودع للتجارب والذكريات الماضية فان الممثل
لا بد ان ينمي تجاربه وذكرياته . عليه ان يراقب
ما يحدث حوله وعليه ان يقرأ ويستمتع للموسيقى
ويذهب الى المتاحف ويراقب الناس واذا ما استطاع
الممثل ان يفهم تصرفات الناس وعقليتهم وحالاتهم
وتصرفاتهم واخلاصهم فانه سيكون قادرا على ان
يتبناهم ويستخدمها في الحالات المشابهة ويستجيب
عواطفه اذا ما شارك شخصا اخر في عاطفته .
وبواسطة الرغبة الارادية والادراك العقل يستطيع
الممثل ان يجعل الذكري العاطفية تعمل عملها وهذا
هو الذي يوفر الصدق في العاطفة والتلقائية في
اظهارها .

والعاطفة التي تظهر في لحظة من لحظات
التحليق والالهام قد لا تعود فتظهر مرة اخرى وعلى
الممثل ان يفكر ويحلل ويكشف الدافع الذي يوقظ
العاطفة . وعندما يريد ان يستعيد العاطفة عليه ان
يركن الى الدافع ويستعمله لتحريك العاطفة .
ولنتذكر ان العاطفة تنتج دائما عن التجربة .
فالعاطفة كالزهرة اذا ما ذبلت لا يمكن احيائها ابدا .
ولكن سقى الجنور يؤدي الى الحصول على زهرة
جديدة كما قال « مايكل شيبكن » .

ولتحريك العواطف يجب ان نستعمل كل
الوسائل الممكنة :

- ١ - الاعمال الداخلية والخارجية الصادقة والمنطقية
والنفاذة .
- ٢ - « أو » السحرية والظروف المعطاة .
- ٣ - المخيلة .
- ٤ - تركيز الانتباه على الموضوع .
- ٥ - الوحدات والمواضع .
- ٦ - الايمان والحقيقة .
- ٧ - ما وراء الكلمات والمعاني الخفية وراء سطور
المسرحية .
- ٨ - العلاقات المتبادلة بين شخصيات المسرحية .
- ٩ - الانارة والمؤثرات والحركة وكل ما يغلق
الايهام بالحياة المثلثة .

أن يكون على صلة بشخص واحد منهم أو بالجميع . وقد فرض ستانيسلافسكى الممثلين الرئيسيين والممثلين الثانويين في المجموعة أن يهيئوا سجلا خاصا بحياة الشخصية وتاريخها . وقد استطاع حتى أولئك الممثلون الذين لا يلفظون كلمة واحدة أن يخلقوا فعالية داخلية وحياة خاصة على المسرح .

إن العلاقة المخلصة غير المنفصلة تعمل على جر انتباه المتفرجين إلى المسرح وتربطهم بكل ما يحدث عليه . إن استعمال الممثل لحواسه بصورة واضحة وفعالة أمر ضروري للحصول على الصلة القوية . فإذا ما استطاع الممثل أن يربط جسماني أن يرى بقوة ويسمع بقوة . الخ فإنه سيلم تماما تماما بكل ما يحيط به .

★ تمارين

- ١ - اجذب انتباه الممثل الآخر ودعمه بحس بوجودك . استعمل كل طريقة ممكنة . دعه يندعش . استقبله بحرارة . وجهه الاشارة اليه . ضمه في موقف حرج .
- ٢ - اشعر تماما بوجود شخصية الممثل المقابل . وحاول أن تدرك سبب تصرفاته . حاول أن تفهم ما يريد أن يقوله لك .

٩ - التكيف

أن التكيف هو من الطرق الفعالة لخلق المشاركة والصلة بين الممثلين على المسرح ولكي يستطيع الممثل أن يتلاءم مع الآخر فيجب عليه أن يكون مدركا لوجوده وشخصيته . ومثلا على ذلك إذا كنت على موعد مهم في الساعة الخامسة . والساعة الآن الرابعة والأربعين ورئيسك في الدائرة ما زال يمل عليك شيئا فكيف توجد طريقة للخروج من هذا المأزق والوصول في الموعد المحدد . إن ضرورة تعذير الظروف بالنسبة لرئيسك لخلق سبب ذكي لتترك الدائرة كي تكون في المكان المين حسب الموعد ، يعني التكيف بالنسبة للعالة . ويجب على الممثل أن يوفق عمله مع أعمال

(١) في الفترة الأولى من استعمال الطريقة كانت المشاركة تدرس بواسطة ألعاب ، وتسلم اللعبة مرية من اللعبة سحرية . وقد منع ستانيسلافسكى هذه الطريقة لأن مثل هذا الترويض القسري لا يأتي بنتيجة في القلب الإحسان كما أنه يؤدي إلى توتر عضلات الممثل أثناء مكتوبة اللعبة السحرية وتوقف عن نشاط ظاهري أو داخلي للممثل .



السكون والفترات بل لابد أن تكون المشاركة مستمرة (١) . . .

وفي بعض الأحيان يتحدث الممثل مع نفسه فإن ستانيسلافسكى يتعرض لهذه الظاهرة في جزء على المسرح ولكي يوجد الصلة مع نفسه ويشاركها من طريقته . بما أن العقل والحس وهما يكونان مركز حياتنا الحسية فهما يخاطبان الواحد الآخر . ويعتبر الشخصية كما لو كانت تتكون من شخصين . يتحدثان بديالوج كما لو كانا ممثلين اثنين .

ولكي توجد الصلة بيننا وبين مادة متخيلة (مثلا شبح هاملت) فعل الممثل أن يستعمل « لو » السحرية . ويخاطب نفسه بصدق ماذا يقول لنفسه لو رأى شبحا . ويجب أن لا تمرن الممثل بدون شخص مقابل لأنه قد يعود على عدم تسلّم ردود أفعال وسيجد بالتالي صعوبة في إيجاد الصلة مع شخص يصعد على المسرح ويستجيب ويظهر الانكسارات اللازمة .

وعلى الممثل أن يكون على صلة بكل ما هو موجود على المسرح من مواد . هذا وإن الصلة مع المتفرجين تنتج عن طريق الصلة بين الممثلين أنفسهم إلا في الحالات الشاذة التي يتطلبها طراز المسرحية كما في الكوميدي دي لارتا إذ لابد من إيجاد صلة خاصة مع المتفرجين .

وفي المشاهد المكونة من مجاميع كبيرة حيث يكون الممثل على صلة بأشخاص مختلفين في المجموعة عليه .

الاخرين كما لو كانوا يحيون حياتهم الاعتيادية مجتمعين .

ان تصرفات الشخص تتوقف على علاقته مع الناس الاخرين الذين يحيطون به . ويجب ان تكون هذه القاعدة اساس كل عمل مسرحي . فاذا كنت تتحدث مع شخص احمق فما عليك الا ان تنكيف لحالته العقلية ولن تتحدث معه ببساطة لكي تكون مفهوما من قبله . واذا قابلت شخصا ذا اهابة فعليك ان تتصرف بحذر معه وتبحث عن طريقة ذكية للتلازم حتى لا يستطيع ان يسير اغوارك ويكتشف ما تفكر به .

ان الشروط الجديدة للحياة والاجواء الجديدة والامكنة الجديدة والاقوات المختلفة تفرض كلها على الممثل ان يتكيف التكيف المناسب . فالتناسق يتصرفون في الليل بشكل يختلف عن تصرفهم في النهار . ونحن نكيف انفسنا في بلد اجنبي لظروف الحياة فيه . ان نوعية وتنوع التكيف امر مهم جدا بالنسبة للمسرح . ولكي يكون عرضك ممتعا يجب ان يكون التكنيك قويا وواضحا ومبدعا ومفاجئا وينوق جيد . ويجب ان يكون التكيف ملائما للشخص الممثل نفسه اي ان يكون اصيلا .

ان التكيف غير المتوقع او المفاجيء يكون مؤثرا دائما . ومثلا لذلك . لو كان المتفرجون يتوقعون وطبقا لما يحدث في المسرح تصرفا معينا من احد الممثلين يوجه الى اخر ولكن بدلا من هذا فاذا بنا نراه يتحدث بلطف فهذا تصرف غير متوقع ويمكن ان يكون مؤثرا . فاذا خطرت مثل هذه الفكرة لممثل خلال العرض اذا فكر فجأة بانه من الافضل ان يتصرف مع الرجل الاخر بشكل اخر فذلك يعني ان تلك الفكرة جاءت بصورة عفوية وتلقائية وفي لحظة من لحظات الالهام . وعلى الممثل ان لا يعيدها خلال العرض القادم الا بعد ان يعرف ويفهم جيدا لماذا تصرف مثل ذلك التصرف غير المتوقع . وعندما يجد السبب فعليه ان يستعمله كدافع لتصرفه الجديد في كل اعادة للعرض .

واذا ما تلقى الممثل اي اقتراح للتكيف من مخرجه فعليه ان يتبناه ولكن عليه ان لا يتقبله على علاته من غير تمحيص . واذا ما شاهد الممثل اي تكيف ممتع في الحياة وفكر بان يطبقه في دوره على المسرح فلا بأس من استعماله ولكن بعد ان يتبناه . وعندئذ تعمل ادوات الممثل عملها على المسرح فان الفعل الخلاق ايضا يتنبه وعند ذلك تتدفق العواطف بشكل تلقائي وتظهر الفكرة الباردة حول التكيف بشكل لا ارادي وتلقائي .

ويعتبر التكيف اخر عنصر من عناصر التكنيك الداخلي للممثل كما ويعتبر اكل عنصر من تلك العناصر باعثا من بواعث العواطف . وعندما

ينفذ اي عنصر من تلك العناصر بشكل متقن ومقبول يصبح قادرا على ايقاظ العواطف الحقيقية ويضع الممثل بحالة نفسية تمكنه من ان يؤديها بشكل لا ارادي وعفوي . ان مثل هذه الحالة الخلاقة تحرك الالهام ليؤدي فعله .

ان كل عنصر من عناصر الطريقة يحدث تأثيره في الممثلين بشكل مختلف . وبعد دراستها جميعه يستطيع الممثل ان يقدر العنصر الذي يساعده على ايقاظ احساسه ليضعه موضع التطبيق . وعند ما يستعمل ذلك العنصر بشكل كامل وحيوية فان العناصر الاخرى سوف تعمل عملها ايضا .

★ تمارين

- ١ - كأنك تطلب التماسا من شخص تقابله على مأدبة الغداء . حاول ان تصل الى مبتغاك مستعملا الطرق الاكثر تأثيرا في مثل هذه الحالات .
- ٢ - كأنك تلقيت انباء محزنة ولا تريد ان يلاحظ اطفالك عند عودتهم من المدرسة تأثير تلك الانباء على وجهك .
- ٣ - كأنك تلتقي بشخص كنت تتحاشى ملاقاته بسبب دين له عليك فماذا تفعل .

١٠ - التوقيت والايقاع

وبالرغم من ان ستانسلافسكي لم يطرح في كتابه الاول عنصر التوقيت والايقاع فان هذا العنصر باعث مهم من بواعث تحريك عواطف الممثل . ان تكنيك الطريق الداخلي بالنسبة للممثل هي محركات غير مباشرة للماطفة (بتحريك ادوات الممثل) اما عنصر التوقيت والايقاع فانه محرك مباشر وميكانيكي على وجه التقريب .

وفي كل لحظة من لحظات الحياة هناك درجة من التوقيت (السرعة) والايقاع (الضربات) سواء في داخلك او فيما يحيط بنا . ان كل حركة وكل حدث له توقيت وايقاع مستمر . فنحن نذهب الى عملنا بتوقيت وايقاع يختلف عن توقيت وايقاع عودتنا عنه . وعندما نستمع الى موسيقى معينة او الى صوت صديق عزيز تحدث ايقاعات وتوقيتات مختلفة في نفوسنا . ونحن ننظر الى منظر جميل بايقاع وتوقيت يختلف عن توقيت واقاع مشاهدتنا لحدث اصطدام .

وعلى الممثل اذا ما اراد ان يجد الايقاع

يفهم الفكرة الرئيسية للمؤلف عند ذاك يستطيع ان يدرك ويرى طبيعة الشخصية وكيف ستكون على المسرح عند العرض . ان الفكرة الرئيسية هي مضمون المسرحية وعمودها الفقري ونبضها وهي عنصر من عناصر خلق الشخصية . ولها فمن واجب الممثل ان يعرف رحلة شخصية خلال السلسلة المترابطة لحوادث المسرحية ومسؤوليته في جعل الفكرة الرئيسية حيوية . ان الخط الرئيسي للدور يجب ان يكون واضحا بكل تفاصيله بكل حركاته واشاراته وافكاره ويجب ان يمتزج مع الفكرة الرئيسية .

ولما اشرفنا في موضوع المخيلة ، فان المؤلف نادرا ما يصف ماضى ومستقبل الشخصيات في كتابه كما انه قد يحذف الكثير من تفاصيل الحياة الحاضرة للشخصية . وبمساعدة المخيلة يستطيع الممثل ان يرى سلسلة من الاحداث غير منقطعة ومستمرة ومنطقية ومترابطة تكون حياة الشخصية ان التجارب التي اُفرت في الشخصية تساعد الممثل ليتبنى دوره بشكل جيد .

وتتكون الشخصية من تركيب عناصر كثيرة اضافة الى تاثيرات المؤلف والمخرج والعناصر الانتاجية الاخرى وكل الاشارات الموجودة في النص عن الشخصية .

ويجب ان يرتبط الدور بكل ما يحيط به وعلى الممثل ان يكون علاقة مع الشخصيات الاخرى ويجب ان يعرف احساس الشخصية تجاه كل شخص وكل شيء في المسرحية . وعليه ان يعرف المحيط الذي يعيش فيه اثناء تصويره للشخصية . وعليه ان يدرس تصرفات الشخصية . ان كل ما يفعله الممثل وينبسه ويتكلم به يجب ان يكون متفقا مع صفات الشخصية التي يرسمها .

ويجب ان يكون كل نشاط تقوم به الشخصية مطابقا لما موجود بالنص . ان البحث عن النشاط والفعالية الصحيحة للشخصية هو الطريق الذي يقود الى خلق الشخصية او كما يقول ستانيسلافسكي « التجسيد » .

ويعتبر ستانيسلافسكي التجسيد تاج الممثل وقمة فنه فاذا ما مثل الممثل نفسه من غير خلق الشخصية فانه يغفل بالفن المسرحي فان اساس العمل المسرحي هو خلق الشخصية والامتزاج بها وهو واجب من واجبات الممثل المهمة .

وليس هناك شيء غامض في « التجسيد » فالممثل يتبع نفس الخط الذي يتبعه المؤلف في حياة الشخصيات ويسيطر الممثل على جميع افعاله على المسرح . يجب ان يكون سيد الشخصية دائما . ان الادراك يلعب دورا مهما في هذا

المناسب ان يضرب ضربات ايقاعية ، مثل قائد الاوركسترا ، ضربات تعبر عن العمل الداخلي وعندما يقتض الممثل عن الايقاع المناسب لعمله فانه يصل الى عواطفه التي سرعان ما تستجيب وحيث ان هناك ايقاعا خاصا بكل شخص فعمل الممثل ان يوجه الايقاع الخاص لكل شخصية يمثلها وهذا ما يساعده على ايجاد الشعور الحقيقي للشخصية كما يساعد المخرج على ايجاد الايقاع العام للمسرحية كلها .

★ تمارين

- ١ - تأخرت عن موعد بدء عملك وأنت تتناول الفطور . وجه الايقاع الصحيح لهذه الحالة .
- ٢ - اكتب رسائل مختلفة وأوجد الايقاع الداخلي الصحيح مع كل رسالة .
- ٣ - تحرك مع موسيقى معينة . تعلم كيف تعيش داخليا مع ايقاعات مختلفة من الموسيقى .

١١ - دوافع الحياة النفسية

ان القوى المسؤولة عن الحياة النفسية للانسان هي ثلاث : العقل والرغبة والعاطفة . ويعتمد الممثل على هذه القوى عندما يريد ان يخلق كانا بشريا حيا على المسرح .

والعقل يعين الممثل على استعمال عناصر التكنيك بذكاء وهذه العناصر بدورها ستتحرك دواخله وعواطفه . وعقل الممثل يساعده على التحكم على المسرحية وعلى الحوار وعلى كل شيء يراه ويعمله في دوره . ولرغبة نفس الاهمية بالنسبة للممثل . فرغبة الممثل هي التي تساعد على استعمال مخيلته وتساعد على تنفيذ اغراضه ورغبته هي التي تجعله يقوم بالعمل الذي يجب ان يقوم به .

واذ ما اراد الممثل ان يخلق شخصية حياتية معاشة فلا بد من اثارة عواطفنا وعندما يستطيع الممثل ان يسيطر على عواطفه ورغبته وعقله فانه يستطيع ان يبدع ويعيش حياة الشخصية التي يمثلها .

١٢ - الخط المتصل للدور

لكي يستطيع الممثل ان يخلق حياة كاملة للشخصية عليه اولا ان يقرأ المسرحية عدة مرات ويحللها ويفهم الفكرة الرئيسية فيها . وبعد ان

المجال . وستانسلافسكى ، يرفض الخلق غير الواعى وبناء الشخصية هو عمل شعورى ويستطيع الممثل ان يصل اليه عندما يقوم طبيعيا وتلقائيا وصادقا بتصرف من تصرفات الشخصية وعندما تعاك تلك التصرفات بالكلمات والافكار وعندما يكون قد بحث عن الميزات الضرورية لحياة الشخصية وللسيطرة عليها . ويجب ان نعتنى باختيار كل عمل من أعمال الشخصية فان ذلك يساعد على اكتشاف الشخصية . ويجب ان لا يكون العمل طارئا او زائفا . ان اختيار الاعمال يجب ان يهتدى بالفكرة الرئيسية (الهدف الاساسى) للمسرحية .

قال ستانسلافسكى عندما تصور شخصا شريرا فابحث عن العناصر الطيبة فيه واذا حاولت ان تلقى الضوء على جانب الشرير فقط فان ذلك سيجعل العرض ميلا ورتيبا . ان اكتشاف بعض الصفات الجيدة فى شخصية مكروعة سوف يجعل التصوير صادقا وحيويا . وسوف يكون العرض اكثر متعة واكثر اقناعا . ان القيمة الحقيقية فى عمل الممثل هو مقدرته على ان يرى ويلاحظ ويدرس الحياة بعينيه وأذنيه وقلبه وعقله . فعليك ان تعرف كيف تجد المادة الضرورية كنموذج له وكيف تستعمل ما تراه فى الحياة على المسرح لقد قال ستانسلافسكى « الممثل شخص عبقري لانه يرى الحياة ويقدر على تجسيدها على المسرح » .

ويجب على الممثل ان يجمع كل التفاصيل الممكنة وامكانيات التشخيص اثناء عملية بناء الشخصية . وقد يستطيع ان يعثر على هذه التفاصيل فى صفحات ذكرياته . وبعد ذلك يستطيع ان يبعد الامور الزائدة لان الممثل يجب ان يكون صارما . وبين هذه التفاصيل والصفات فان الممثل يجب ان يستعمل تلك التي تصبح ضرورية فقط لان ذلك يساعد على ايجاد شخصية متميزة . ان كل لحظة من لحظات الدور يجب ان يعبر عنها بالوسائل التي تساعد على ايجاد التصوير الفني وان التفاصيل الخارجية المتميزة يمكن ان تبرز الافكار وفى بعض الاحيان تعطي للحوار النفسى تأثيرا اقوى .

ان تقسيم الدور الى وحدات ذات أهداف مختلفة سوف يعطى الممثل عمقا فى دوره ويساعده على ان يعرف اللحظات التي تحتاج الى تلوين او رتوش لمصلحة المسرحية . ان مثل هذا التقسيم يساعد على فهم الدور وحفظه بشكل افضل . ولكي تعيش الشخصية حياة مستمرة على المسرح فعلى الممثل ان يضع لنفسه حوارا داخليا عندما تتكلم الشخصيات الاخرى فعليه ان يعبر

داخليا تجاه كل ما يحدث على المسرح . فهناك لحظات من الصمت ووقفات أثناء التمثيل وعلى الممثل ان يملأها بأفكار حيوية لكي يحافظ على استمرارية الحياة على المسرح . وكما قلنا سابقا فى موضوع الخيلة فان سطور المؤلف تبقى بلا معنى حتى يأتي الممثل ليحللها ويعطيها المعنى الذي قصده المؤلف . فالمعاني والافكار والاعمال الداخلية (الاهداف) هي الامور المهمة وليست الكلمات المجردة . فاذا كانت مخيلة الممثل غنية ووجد نصا معنما ومنطقيا فسوف لا يتقل ما يعنيه المؤلف من معاني فحسب وانما سوف يبعد كل ما هو رتيب فى المسرحية . واذا ما جاهد الممثل باخلاص وحيوية فانه سوف يصل الى جميع الاهداف فى كل وحده . ان المتفرجين سوف يفهمون ما يريد ان يقوله ، ان العمل الداخلى سوف يتبع الكلمة الفعالة . والكلمة التي تعبر عن الفكرة هي اقوى وسيلة من وسائل الاتصال ميزات الشخصية بشكل كونكريتى صلد ومؤثر فى نفوس المتفرجين ولا يعود سبب عدم فهم المتفرج لاقوال الممثل الى خطأ فى النص قط وانما عدم فهم الممثل للمعنى ايضا وبذلك يخطئ فى الاداء .

وعندما يعمل الممثل لتحضير دوره عليه ان يخلق مواقف جسمانية ونفسية بغية التقاء عليها - لكي ان يهتدى بنص المسرحية - . ومثلا على ذلك فيما اذا كان لدى الشخصية سر يريد ان يخبر به شخصا اخر ويعتقد بان الناس قد يسمعون او ان شخصا ما قد يدخل ويفاجئه وليس لديه الوقت لكي ييوح بالسر فان هذه المواقف المنطقية والمخيلة سوف تجره على ان يعبر عن دواخله بكل حيوية .

وقبل ان ينطق الممثل كلماته عليه ان يرى



قبل دخولها الى المسرح وعليه ان يعرف على نشاط الشخصية اليومية واذا ما اتبع منطق الخيلة فسوف يعلم ما سيفعل قبل دخوله . اى يجب على الممثل ان يمثل قبل دخوله المسرح بدقائق . وان يقترب تدريجيا من لحظة الدخول .

١٣ - الحالة الداخلية

لقد عرفنا بانه عندما يدخل الممثل على المسرح فان دواخله تختلف عن حالته في الحياة الاعتيادية . وغالبا ما يكون الممثل وجلا من تلك اللحظات . وذلك لان كل ما يقوم به ويقول مراقب من قبل المتفرج . والاجهزة التي تعمل بشكل طبيعي فلا يمكن ان تكون اية نفسية للممثل ولا يمكن ان يتصرف كما لو كان انسانا . ولكن يكون الممثل قادرا على ان يخلق شخصية حقيقية فيجب عليه ان يجدد كل امكاناته اى ان يكون في حالة عمل جيدة على المسرح .

لقد طور ستانيسلافسكى التكنيك الداخلى السايكولوجى لهذا الغرض بالذات وعندما يتم تنفيذ كل عنصر من عناصره باخلاص وصديق فسوف يودى الى تحريك العناصر الاخرى .

وعندما يكون الممثل بحالة نفسية فعالة وهى الحالة الخلاقة فان عواطفه تنبثق تلقائيا وسيستجيب له المتفرجون . وبواسطة التكنيك الداخلى يستطيع الممثل ان يختبر حالته الداخلية ويتأكد منها قبل العرض . وهذا يساعده ايضا فى ان يكون فى اجواء المسرحية وفى اجواء دوره وبهذا يعتمد عن التفكير بالمتفرجين .

وبدون تطوير تفاصيل صفات الشخصية فعلى الممثل ان يمر على النقاط المهمة فى الدور قبل العرض ليتأكد من الوحدت والمواضيع بحيث تبقى واضحة امامه . واذا كان الدور ناضجا فلن يأخذ وقتا طويلا .

وعندما تعيش حياة الشخصية فعليك ان تتأكد دائما من حالتك الداخلية باستمرار لانها ليست مستقرة . وسوف يقوم الممثل المحرب بهذه العملية بشكل اوتوماتيكى وسوف يلاحظ العناصر العاطلة التى تمرقل عمله الخلاق وعندئذ سرعان ما يصبح ذلك . ولقد قال الممثل المشهور توماسو سالفينى بان جوهر الفن يكمن فى الحياة المزوجة للممثل على المسرح وبتوفيقه بين الحياة الحية الحقيقية وحياة التمثيل . وقال ايضا ان الممثل يعيش ويبكى ويضحك على المسرح ولكن يجب ان يظل يراقب دموعه وضحكاته .

اولا ما ينوى قوله . يجب ان تكون لديه روى داخلية وهذا ما يجب ان يحضره مسبقا فى البيت او فى التمارين . واما فى العرض فيجب ان تصاحب هذه الرويا كلمات الشخصية ويجب ان يصبح هذا عادة بالنسبة للممثل . وكما قلنا فى موضوع الخيلة يجب ان تصبح كلمات الشخصية ملكا للممثل نفسه حيث اصيحت له رؤياه عن الحدث والاشخاص الاخرين .

وعند تحضير الدور على الممثل ان يقوم بتمارين الابتكار على مختلف الحالات التى تمر بها الشخصية والتأكد لا توجد فى المسرحية . وكذلك يجب ان يتخيل حوارا مبتكرا مما لم يوجد فى النص والمضى من المحتمل ان تقوله الشخصية فى حياتها .

على الممثل ان يحاول فهم كل النماذج الحياتية من الشخصيات ومميزاتها والتى لا يمتلكها هو نفسه ويجب ان يستحوذ عليها ويتعرف كما لو كان هو الشخصية نفسها .

وانشاء خلق الشخصية فيجب على الممثل ان ينسب كل الادوار التى سبق ومثلها ويجب ان يبنى فى كل مرة شخصية جديدة كالتى رسمها المؤلف وبالرغم من ان الشخصية رسمها المؤلف نفسه ولكن يجب ان تصور من قبل الممثل وفقا لافكاره الخاصة وروحه الخاصة وادراكه الخاص وعواطفه الخاصة بحيث تتلام مع الشخصية التى يمثلها بالطبع . وعندما يسمح الممثل بشخصيته بشخصية الدور عند ذلك فقط يستطيع ان يسيطر على ذلك الدور .

هناك خطر كبير فى محاولة الممثل ان يرسم شخصية معينة لدوره فى وقت مبكر وانما يجب ان يفكر دائما بان يرسم الشخصية لاحد له . والفن بحث دائم فهو لا يأخذ شكلا نهائيا كما يقول فاخناكوف . فاذا ما وجد الممثل شيئا جديدا فسيجد حتما شيئا اجود . ولا بد ان ينمو الدور حتى اللحظات التى تسبق العرض الاول .

وعلى الممثل ان يصل الى المسرح فى وقت مناسب قبل بداية العرض وعليه ان يلبس ملابسه ويضع مكياج عليه ايضا ان يسخن تكنيكه الداخلى . وعليه ان يتأكد من ان عواطفه تستجيب الى البواعث وعليه ان يمر على دوره والنقاط المهمة فيه ليتأكد من ان يتذكر الفكرة الرئيسية التى وضعها المؤلف . ويجب عليه ان يلقى بنظرة على المسرح ليعرف مكانه وسوف يساعده ذلك على وضع نفسه فى علاقة صحيحة مع كل ما هو موجود على الخشبة . ولا بد ان يعرف لماذا وضعت تلك الاشياء فى تلك الامكنة وعند ذلك سوف يشعر بالراحة وعلى الممثل ان يفكر ماذا يحدث للشخصية



١٤ - الهدف الاساسي والعمود الفقري للفعل

ان المسرح يضع النص المسرحي على الخشبة ويكون الممثلون والمخرج مسؤولين عن عملية نقل افكار المؤلف الرئيسية وروحه الى المتفرج وكذلك الاسباب التي دعت لكتابة المسرحية ايضا . ان نقل الفكرة الرئيسية او الهدف الاساسي كما يسميه ستانسلافسكي هي الهدف النهائي لكل انتاج مسرحي . ويجب ان يكون الهدف الاساسي واضحا في ذهن المتفرج من البداية وخلال المسرحية وحتى النهاية ويجب على الممثل ان يتذكر مسؤوليته في جعل تلك الفكرة حية تعيش مع كل ما يقوم على المسرح بالنسبة لجمهوره . ويجب ان تكون كل فكرة وكل العناصر وكل موضوع مرتبطا بالفكرة الرئيسية وذلك بغية ايصالها الى المتفرجين . واذا لم يدرك الممثل هذه المهمة وعلى هذا الاساس فلن ينجح في بناء هذا الدور بناءا صحيحا وبسهولة . ولكي يتذكر الممثل بسهولة الفكرة الاساسية عليه ان يعطيها تسمية معينة كان يكون فعلا بعبارة وذلك لان تلك التسمية سوف تعطي دفعا خاصا لعملية تحقيق تلك الفكرة . ان الاسم الصحيح المعبر عن الفكرة الرئيسية له اهمية عظيمة حيث ان اي تفسير او تحليل للمسرحية يعتمد عليه .

وكما يحدث في كل وحدة من وحدات الدور (انظر الفصل الخامس) فهناك عوائق لا بد من تجاوزها وانت في طريقك لتحقيق موضوع ما ولهذا فهناك في كل مسرحية وجد فعل معاكس للفكرة

الرئيسية وعلى الممثل ان يعرف تماما ما هو ذلك العمل لان محاولاته النشطة لتجاوز العوائق تجعل من العرض عرضا حيويا . ولكي يصبح العرض امرا منطقيا وذا ابعاد فعلية ان يؤكد على الخط المستمر للفعل . ان كل افعال الممثلين تتمازج بشكل مقبول متبعة نفس الطريق متجهة نحو نفس الهدف في التعبير عن الفكرة الرئيسية بشكل ديناميكي .

ان هذا الخط ينهض في ذهن الممثل جنبا الى جنب مع الفكرة الرئيسية ويجعل من الدور عملا مقبولا ومنطقيا ويساعد الممثل على السير في الطريق الصحيح نحو الهدف الصحيح .

وعلى الممثل ان يراجع دوما ذلك الخط ليتأكد من ان كل ما يقوم به له نظام ومنطق ونشاط صحيح ولون وتضاد الخ . . . وليتأكد ايضا بان هذه العناصر تتعاون في سبيل الوصول الى الهدف الا وهو الفكرة الرئيسية .

ان البحث عن الفكرة الرئيسية وعن الخط المستمر للعمل وعن العمود الفقري للدور يسمى من قبل ستانسلافسكي باستكشاف الفعل . ويجب على الممثل ان يضع امامه الفكرة الرئيسية والخط الرئيسي للعمل في كل تمرين او ابتكار .

١٥ - الاشعور في الحالة الداخلية

ان الغرض الاساسي في طريقة ستانسلافسكي هو التمكن من وضع الممثل بحالة نفسية خلابة عندما يكون على المسرح . وكما نعرف فان كل

الجسمانية الحساسة والمستجيبة ويجب ان يكون صوت الممثل وجسه متحررا وجاهزا لكي يعبر التعبير الجسماني الخارجي بشكل تام وواضح وليعكس التجربة الداخلية الدقيقة . ولابد اذن من تمرين الاجهزة الداخلية والخارجية باستمرار .

ويؤمن ستانسلافسكى في تمرين الجسم لتحسين القوام وتعديله ولكي تصبح الحركة مرنة وجميلة وكاملة . وعلى اى حال فيجب على الممثل ان يتذكر دائما بأنه لا مكان للمزاح والحركة الميكانيكية على المسرح . ويجب ان لا يستعمل الممثل اية اشارة لجرد انها جميلة و مرنة اذ لابد ان تعبر الاشارة عن تجربة داخلية وتكون انعكاسا لها وعند ذاك فقط تصبح صحيحة ومنطقية وصادقة .

ان التمارين اليومية على الرقص والباليه والمبارزة والحركة الايقاعية والحركة المرنة والاكروباتيك امر ضرورى للحصول على اجهزة جسمانية جيدة .

لا بد للممثل ان يتلقى دروسا فى الصوت والالقاء بشكل مخطط ومدرّوس . ويجب ان يمرن صوت الممثل كما يتمرّن المغنى . ان الكلام على المسرح ذو اهمية خاصة كاهمية الغناء للمغنيين وعندما يملك الممثل صوتا جيدا ومقدرة على اللفظ الواضح يصبح قادرا على الاداء الصوتي من غير قسر بل يستطيع الكلام بكل حرية وطبيعية ويستطيع ان يسمع المتفرجين حتى ولو تكلم همسا .

١٧ - الابعاد (المنظور)

ان المنظور بالنسبة للدور ما هو الا العلاقة المتناسقة والتوزيع المتوازن لكل ما يقوم به الممثل فى دوره . الافعال والافكار الحركات فى علاقتها مع المسرحية ككل . (وعلى الممثل ان يقسم الابعاد الحياتية للشخصية وبعدها عن ابعاد شخصيته هو نفسه كممثل) واذا ما امتلك الممثل الابعاد الصحيحة عند ذاك سوف يستطيع ان يعطى الافكار الرئيسة اهميتها ويكشف عنها ويضمها فى المقدمة ويبعد الافكار الثانوية قليلا الى الوراء والابعاد تعطى للدور تلويها وتضادا وتوتوما فى كل لحظة من لحظات الدور . وسوف يستطيع توزيع كل عناصر الدور ووسائله المعبرة والمؤثرة بشكل متناسق ولصالح المسرحية بحيث ينمو الدور نموا منطقيا .

عنصر من عناصر التكنيك الداخلى يؤثر تأثيرا مختلفا بالنسبة لكل ممثل . ويجب على الممثل ان يكتشف العنصر الاكثر تأثيرا بالنسبة لاجهزته لكي تعمل بشكل اعتيادى . ويجب ان يستعمل العنصر الاكثر تأثيرا والاكثر حيوية . وسوف تصبح جميع العناصر الاخرى للتكنيك الداخلى فعالة بصورة ضمنية واوتوماتيكية وسوف يصل الممثل الى الحالة الداخلية الخلاقة عندما تتدفق عواطفه بصورة تلقائية . وعندما يعتمد الممثل على التكنيك الداخلى للطريقة فانه سيعمل على المسرح كائى كائن حسي وبصورة مريضة . وسيصل الى تحريك اللاشعور عن طريق الوسائل الشعورية التى يبتكرها بشكل طبيعى ومدرك وفى مثل هذه الحالة الداخلية الخلاقة التى هي حالة ال (انا) يستطيع الممثل ان يتعامل مع دوره بشكل طبيعى ولامع .

١٦ - التعبير الجسماني

ان الوسائل التعبيرية للممثل هي وجهه وصوته وحركته وعواطفه وبواسطتها يستطيع ان يحتفظ بجذب انتباه المتفرج اليه . فعليه ان يحرك المتفرج ويؤثر فى اى نوع من المسرحيات . ان الاحتفاظ بانتباه اكبر عدد من المتفرجين امر ليس بالسهل ويجب ان يكون الممثل وانقا من عدم ضاعمة لمسة واحدة دون ان يؤذيها اثناء خلق الشخصية ويجب ان لا يترك وسيلة من الوسائل الجسمانية والنفسية التى تساعد فى التعبير الا ويستعملها . ان الحركة البسيطة من الرأس او فى الاصابع او التعبير فى اتجاه الرؤيا يعطى دلالة للحياة النفسية للشخصية ويعبر عن افكاره .

ولسوء الحظ فهناك القليل ممن يتذكر او يعرف بان ستانسلافسكى قال بان فن المسرح اعتمد على الحياة الداخلية والشكل الجميل والخفيف للتعبير عنها . ان التعبير عن العرض كاملا يعتمد على ذلك الاتحاد وبدونه لا يبقى اى اثر للفن .

وتعتمد نوعية تمثيل الممثل على خلق الحياة الداخلية للدور وكذلك على التجسيد الجسماني لها . وقال ستانسلافسكى بان عدم ضبط التعبير الخارجي للممثل قد يؤدي الى الانحصراف عن الشخصية ومضمون المسرحية .

ولاجل تجسيد الحياة الداخلية للشخصية فيجب ان يكون لدى الممثل سيطرة على الوسائل

تطور المسرحية الاولى، بيعة من مسرح نبرج الحسنة

بقلم : م. س. برادبروك
ترجمة : منير عبد الامير

١ - اشكال حديثة

ولكن في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن استنبطت (مسرحيات اقنعة) جديدة قد اقتبست من الاساطير اليونانية. لقد كانت دراما صراعات امتازت بمزاج فيه عزم وشدة استمرت ما بين منتصف العشرينات الى الحرب العالمية الثانية تقريبا ، وقد انشئت من قبل (كوكو) و (جيرود) والاعمال المبكرة لـ (جان انوي) و (موتران).

ان المسرح الوجودي لكامو وساتر ، الذي سيطر من منتصف الحرب لعدة تقرب من التي عشرة سنة (حوالي ١٩٤٢ - ١٩٥٥) كان ازما صراعات مصحوبة بفلسفة جديدة ودراما المواقف هذه قضت على الاعمال ذات الاطر الجامعة للمسرحيات الخرافية ، التي سبقتها ، والان قد نجم من هذا المسرح بواسطة (مسرح الحلم) الجديد ، مسرح معروف غالبا بمسرح اللاعقول ، وهو مرتبط ذهنيا بالفلسفات الوجودية ، وان كان قد استعملها في مسرحيات من نوعية مختلفة كل الاختلاف .

وخلال ذلك وفي تطور مساو ، كانت الدراما التعبيرية للكتاب النرويجيين لشرقي اوربا كالروسي (اندرس) و (لانغبي) (كيسر) و (تولر) بين ١٩٠٤ و ١٩٣٠ قد اوجدت مسرح اقنعة لنقل مضامين دعائية ، وقد كان مذهب (الغربة) لدى (برخت) رد فعل ضروري لهذه الحماية البسيطة ، و (برخت) يفرض التناقضات او التضاد على المتفرجين ، وان كان لا يضمها في المسرحية نفسها ، لكن في الصراع الذي يجذبهم

اذا اطلعنا على موجز لتاريخ الدراما الغربية في النصف الاول من القرن العشرين ، فاننا نستطيع تعقيب منحنيات حادة غير عادية لتجارب مسرحية مختلفة تتقاطع مع بعضها البعض او تعيد احداها الاخرى ، والصفة الثابتة الوحيدة فيها هي استجابة المتفرجين لها ، كافراد ، ان رواد المسرح الصغير لا يقدمون ضمانا جماعية ، اذ ان كل واحد منهم تكون استجابته على حدة ، والمسرح التجاري قد تضاهل الى طقوس اجتماعية ، وهو وان كان يثير اهتمام الجمهور فانه كتاريخ اجتماعي لا ينتمي الى تاريخ الفن الابداعي .

ان اعمال سترندبرغ التي غطت نهاية القرن التاسع عشر والحقبة الاولى من القرن العشرين ، قد ثبتت (مسرح الحلم) الجديد ، فمذ مؤلفاته الدرامية الى وحتى آخر مسرحياته (مسرحيات الرؤيا) كان يعيد باستمرار تجميع صوره معطما الاشكال القديمة . اما بيراندللو - الذي ازدهرت شهرته فجأة في نهاية الحرب العالمية الاولى - فانه جرب تقديم دراما اقنعة اكثر احتفالية ، ومع انها مؤثرة فانها بالذات محددة اكثر من اللازم للمناسبات ادعت محاولة تجنبها ، وقد احدث هذا المؤلفان - سترندبرغ و بيراندللو - وكذلك تشيكوف ، اكثر التأثيرات في تلك الحقبة .

ان المسرح الفرنسي ، على انه كان مضافا لكل انواع التجارب الدرامية خلال القرن التاسع عشر ، لم يحظ الا بالقليل من الكتاب الفرنسيين ،

٢ - سترندبرغ

ظهرت (الاب) وهي اول مسرحية لسترندبرغ

في عام ١٨٨٧ ، اما آخر مسرحية له فقد ظهرت في عام ١٩٠٩ . اما تحف بيراندلو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (هنري الرابع) فقد كتبت في اسابيع متتالية سنة ١٩٢٠ : وقد مات بيراندلو في ١٩٣٦ ، وعلى هذا فان المنحني الصغير لتطور (بيتس) - اذا ما نظرنا اليه ضمن المنحني الكبير للدراما الاوروبية - سيكون مبطنا بانجازات هذين الكاتبين . سترندبرغ بمسرحيات الحلم وبيراندلو بمسرحيات الايقونات .

بنات الدراما الداخلية لسترندبرغ بالاعمال العظيمة لابسن ، وبالاخص مسرحية (يوجنت ؟) وتوغلت اكثر في اخر مسرحيات ابسن . وقد قام سترندبرغ في مقدمة (الآنسة جولي) - مس جوليا - بال١٨٨٨ بالقضاء على مقولة الشخصيات المثبتة - «الانسان يستقر وينتهي بصورة رئيسية» - ليهتم بالدينامي وغير المستقر ؟ وما قصده بيتس والرجل غير المنتهي والله ، وقد ثبت بيراندلو موقعه في مقدمة «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» التي هي وثيقة اكثر احترافا واقل عمقا . لقد اكتشف الكاتبان المسرحيان حدود التغير بين العالم الداخلي والخارجي ، بمقل ذي حصافة .

ان السؤال عن الهوية - (من انا ؟) - ينظر اليه لا كمسألة توافق في المجتمع ، ولكن كتوافق انظمة في العقيدة والسلوك متصارعة داخل النفس . توغل سترندبرغ في ما يشبه حلم يقظة جنوني وسجل تجاربه في مسرحيته (البحيم) وعاشش بيراندلو ما يقرب من عشرين سنة مع زوجته - التي كانت تعذبها انواع هستيرية من الجنون - مواجها كفاها يوميا لكي يثبت هويته ضد ترجمة معوجة لنفسه التي حكم عليها بغيرة تقرب من المرض .

لقد اكتشف سترندبرغ في مسرحياته الاولى - بوضوح ادش معاصريه - عنصري الكراهية والموتون الكامنين في - كل العلاقات القوية الجانب القلوب او المكوس للحب ، وهذه المسرحيات وجهت ضربة شديدة للنفاق والتكلف السالدين في مجتمع القرن التاسع عشر ، اشد مما فعلته مراحة الواقعيين الاجتماعيين ، لانها هاجمت الفرد داخل مملكته او قوقلته . اننا لندهش عندما نعلم انها عندما كتبت كان فرويد حينئذ مجرد طبيب تجريبي غير معروف في فيينا .

لكي يصور احلامه في الحب والكراهية - في الخيال والعنف ، تطلب ذلك منه - بصورة تبدو متناقضة في الظاهر - الى طبيعية بالغة للمكان والايواء . اذ يجب ان يكون هناك حركة تلقائية مثلما في الحياة ؟ ووضعية طبيعية ، واثاث حقيقي لاقاش مصبوغ ، وان تكون هناك الطباخة وفرتها ؟

وهناك لف الشال حول الكاتبين كاهانة له كما في مسرحية (الاب) ، واستعمل سترندبرغ مسرحه كما كان يمكن ان يستعمله ابسن ، عندما يرمي الكاتبين مصباحا موقدا على زوجته لورا لما انطفأ لديه نور العقل ، لاننا يمكن ان ننظر الى لورا كنسخة اكثر وحشية من (السيدة الفنج) من وجهة نظر الكاتبين الفنج . انها شديدة الحرص على نفسها وكذلك طفلها راسمة خطة لاشعورية واسعة لغرض تحطيم زوجها ، كما فعلت بطة مسرحية (اشباح) . لكن ذهن لورا ليس مضطوحا على الاطلاق وافعالها وعواقبها تسجن الكاتبين في عالم الاشياء ، فينتهي متوسدا صدر ممرضته المجوز ، مكتفا في سترة المجانين ، والخدام في مسرحية (مس جوليا) يستدعي للواجب بالذقات الاستبدادية لجرس سينه فيبذل سترته الى سترة الخدمة قبل ان يذبح لمشيقته الامر المحموس به لتدمير نفسها . ان القوة الدرامائية لهاتين المسرحيتين هي لذلك تقليدية كما هي تجريبية ، وبقيتا من اكثر المسرحيات اقبالا على تمثيلها واكثرها اقتباسا من اعمال سترندبرغ .

ويدخل سترندبرغ في مسرحيات فتلقه الثانية (١٨٩٧ - ١٩٠٩) في عالم الاشكال المتلاشية ، حيث يصبح للاشياء عالم خاص بها - القصر الذي ينو ويكبر ، والزجاجة المرعبة لقول الصويا اليابانية ترفع من قبل الطباخ الشيطان . ان مسرحية (الى دمشق) ١٨٩٨ - ١٩٠٤ لا تحوي احداثا متسلسلة متوازنة ثابتة كالتي في حياة مس جوليا ووالديها . والشخصيات الآن تتداخل في بعضها البعض ، بينما الحوادث تعيد نفسها باستمرار في عجلة الارهاق والتأثير الشديد . وهناك حوادث جارحة مؤذية من طفولة الغريب - غالبا ما تكون من طفولة سترندبرغ - قد تثار بصورة مفاجئة ، واشخاص جدد يفضون انفسهم بانهم ينتهون الى اطوار تاريخية قديمة .

ونجد في مسرحية (سوناتا الشبح) ١٩٠٧ قصة بسيطة ولو انها ميلو درامية متعلقة بالخيالات القوية ؟ والمقدمة الشريرة المنحوسة تنفضع عندما (تدق الساعة) التي تعلن فيضانا من المعلومات عن ماضيه الاجرامي ، وهذه بدورها لا تمنع تقلبسه للنفاق الاجتماعي لسانم ورع عام . فالانمال تبقى ملحوظة ؟ واسقاط الاقنعة (او الفصح) مهم فقط لما مسموح به للتثبت .

«يقولون ان السيد المسيح هبط في جهنم . ان ذلك يعني تجواله على هذه الارض لا غير - نراحت انتباه بيت الجنون ذلك ، السجن ، القبرة ، الارض . . . نامي ، يا حبيبتني ، يا فتاة قلبي العظيم ! لقد تعذبت كثيرا ، ما انت بمستحقة اي عذاب نامي . . . لكن لا تعلمي . . . واستيقظي ولكن لا تلمسي معرقة ، ولا الغرفة متربة ، ولا الصداقة عظة ، ولا

الحب ممر... : مسرحية (سوناتا الشبح) الشهيد الثالث

الضحية التي تمتع وتفندي بنفسها - باخص الفتاة الشابة - هي الشخصية الرئيسية في المسرحيات الاخيرة . ان ابطال سترندبرغ المذنبين الشيطانيين يواجهون باتهامات مهددة ، ملعونة ، او يخيم عليهم السام بصورة يرثى لها ، او المرض او طغيان الخدم او رائحة اللهانة المحترقة، او عجز مزمن في المال . كل ذلك لا يحدث كجزء او قسم من روتين راسخ كما قد تظهره مسرحيات البيئة الشائعة ولكن كافتحامات كابوسية للصالم الداخلي، ومثل (كافكا) اذ هو ايضا يعين المحور او المركز في داخل النفس ، لكن هذا - لا يعنى على وجه التحصر - شعور او وعى البطل ، وغسى المسرحيات الاخيرة لا توجد بعد شخصية مركزية او رئيسية ، بل هناك ضحايا . يمثلون البراة والشباب ، وهناك طفلة . لكن لم تعد هناك صراعات حب وكراهية والقداسة والشر يتقابلان ببساطة متناهية ، وكل الشخص هو ضحايا كون غير مستقر ، والذي هو معرض في اى وقت لان يزعزع ويزلزل ، وهكذا كل الحوادث تظهر مبهمه ملتبسة ، ولا حل الا بتغيير المظهر الخارجى . او بمعجزة ، او بانقاذ قدسى ياتى من السماء .

ويقرب سترندبرغ من كتابات (بيتس) بصورة غير متوقعة في مسرحيته (تاج العروس) و (مسرحية حلم) اللتين كتبنا في سنة ١٩٠١ ، و (تاج العروس) حكاية شعبية تدور حوادثها في راحة مقاطعة (دالكاريا) ، وفكرة القصة مألوفة بمختلف الهيئات والاشكال - كالفتاة المغدورة، والطمع القليل والجزاء القاسى . ان كريستين التي تستسلم لقدرها ، هي الضحية التي اعتقت في المسرحية ، وهي التي بطبيعتها تملك كل الصفات الطيبة ، لكنها تتحول بسبب عذابات او معاناتها الى حالة من القسوة ، وابنة اعدا في مسرحية سترندبرغ (مسرحية حلم) تهبط الى الارض لتقوم بنفس التضحية (على النهج البوذى) مثل الكونتيسة كاتلين في مسرحية بيتس .

لقد كانت لدى سترندبرغ امكانية لان يكتب هذه الحكايات الخرافية ، التي يمتزج فيها الرضا والعطانية بالعنف ، وفي نفس الوقت ينتج فيه مسرحية (رقعة الموت) ، ان دراسته المرعبة للكراهية الزوجية تظهر لنا اتجاهه ومجاله . انه الكاتب الوحيد - تقريبا - الذي نجح في زمانه ككاتب مسرحى وكاتب روائى ، فخياله التاميع لا يسمح له ان يراجع وينقح ، لكن يجعله بعيد الكتابة ان كتاباته قد بلغت (٤٠) اربعين مجلدا - ولو ان بعضها كان سريع الزوال قليل الشأن -

فيه نوع من القوة التي تتأتى عادة من الاحتراف والثقة بالتقنية ، ولو كانت هذه الصفات عند كتاب اقل شأنا منه لكانت خطرة عليهم ، ولكن بالنسبة لعبرى سترندبرغ ، فانها قد اثمرت مقدرة حقيقية بل (استاذية) .

« اننى اعيد صنع نفسى » - ان كلمات (بيتس) هذه تنطبق فعلا على معاصره العظيم بقوة نادرة غريبة ، فالعنصر الطبوغرافى (عنصر السيرة الذاتية) تميز في كل مشهد او منظر . ان سترندبرغ يتفلفله في النفس قد اكتشف الصراعات القاتلة فبنى عليها مسرحياته ورواياته . وعندما بدأ يكتب لم يكن في وقتها علم الامراض النفسية الا في اول مراحلها بالنسبة لتطوره حديثا او حاليا - فمدرسة نانسى كانت في بداية دراساتها ، وقد اكتشف سترندبرغ - بدوئها - دراسة علمية - نفس احكام العقل .

ان رؤيا الكابتن المشوهة تسيطر على مسرحية (الاب) ، لكن المسرحيات الاخيرة لم تكن مقدمة من وجهة نظر معينة . ولو انها قد صممت بحيث لا يستطيع ان يفهما الا البعض القليل المختار ، وذلك هو الذى يمنعنا من ان نعتبرها نسخا طبق الاصل من جنون كابوسى . لكن هذا الاختلاف او التفوق - على ضيقه - يعتبر انتصارا في الابداع . ان كثيرا من غير المحظوظين يمكنهم ان يقرأوا مسرحيات سترندبرغ ، لكن لا احد منهم يستطيع - غير سترندبرغ - ان يؤلفها .

ان هذه المسرحيات تجد اتصالها النفسى لـ (بيتس) ، تتطلب بالتوكيد مستوى في الرؤيا الداخلية او نفاذ بصورة لم يكن من المتوقع وجوده لدى المتفرجين في ايام سترندبرغ تلك . اما حاليا فان نفس تلك المسرحيات ممكن ان تكون مفهومة للجمهور الحالي الذي تدرب على ايدي كتاب مسرحيين امثال (هارولد بنتر) و (آن جيليكو) ، وافلام كاتلام هتشوك .

٣ - بيراندللو

لقد فقد العديد من مسرحيات بيراندللو قوتها الاصلية ، اذ لم تعد - فكرة الحقيقة مختلفة حسب عين الناظر اليها - بالفكرة الجديدة . ان مسرحيته (الحقيقة كما تريدها) او (اذا اعتقدت هكذا) تهدم فكرة « الحقيقة البسيطة غير المتلاشية » ببعض الجهد وبسوء المعلق . وهناك شخصان من الناس كل منهما يوضح كيف ان الاخر تعذبته الاوهام حول هوية شخص ثالث ، ويظهر الشخص الثالث فيقول بان كلا منهما على حق . ان هذا التعقيد استمر حول النسخ المعدلة - والمنافسة

من الفضاء الى خشبة مسرح عام ، متوسلة في إعادة خلقها .

« ان الانسان يولد في الحياة في اشكال كثيرة ، وفي هياكل متعددة ، كشجرة او حجر ، كماء ، او فراشة ، او امرأة . وهكذا من الممكن ايضا ان يولد الشخص كشخصية في مسرحية . وهذا الذي يملك الحظ في ان يولد كشخصية مسرحية يستطيع ان يضحك حتى عند الموت او يضحك على الموت . انه لا يستطيع الموت . . . اننا نريد ان نعيش اللحظة فقط . . . فيكم . »

ان يؤس الام الاخرس والعاطفة العنيفة الحادة للابنة وندم الاب ، كل ذلك يخفف من رتابة الميلودراما القديمة الطراز التي هي (قصتهم) . والاب يرفض الاستمرار في دوره ، وعندما يقتل الطفلان ، نتساءل في اي عالم يحدث هذا ؟ وتصرخ شخصية الاب بمدير المسرح :

— تظاهر ؟ الحقيقة ، يا سيدي ، الحقيقة ! وفي مسرحية (هنري الرابع) قد عاش البطل طويلا ضمن تنكر تاريخي كان بالنسبة له ولخياله غير المنظم هو الحقيقة ، انه يخرج منه لينتقم من سنواته الضائعة بجريمة قتل ، تعيده الى السلامة وسجن الزيف . ان العالم المأساوي هو سجين في قناعه وغير متحرر . ان بيراندللو قد عانى من الثقل غير المحتمل للمسرح الايطالي المحترف ، والمرجح انه كان اقوى تقليد من نوعه في اوربا . ومسرحيته الدرامية الاحتفالية تعطي تباها مبالغا فيه في سرعة الخاطر الذكية ، والتي لا تتنكر للفقر العاطفي . ان الدافع الوحيد الذي استعمل هو الغيرة الزوجية او الخيانة الزوجية . وفي بعض الاحيان يكون البطل هو الديوث . ان الادعاء بان كونه يكتب حزلا او حزلا هو انما يؤكد هزال وهشاشة المسرحيات الاقل شأنا ، حيث ان في داخل كل من تلك توجد اوبرا من تاليف (ليونكافاللو) تتطلب الخروج او انها يجب ان تحذف .

ان الكاتب السجين يظهر بوضوح في مسرحية (عندما تكون شخص ما) في ١٩٣٣ حيث ان البطل فيها غير مسموح له ان يعبت او يتلاعب بخيال جمهوره الخاص ، وقد وجد ليتبرا من الكتابات غير المميزة .

ان بيراندللو يحرز تنقفا يستنزف طاقته بين ما ورثه من تقنية فنية غامرة وبين احجياته الثقافية المحيرة المحدودة .

ان تعارضه مع سترندبرغ يظهره من ناحية عقلا متسانلا غير مقيد ومن القوة بحيث انه لن يقبل اي شكل معتاد ، ومن ناحية اخرى يظهره متمردا مثقفا كان متكررا وممثلا للعرف .

لبعضها البعض — للحقيقة تحول صرفة المسرح الايطالي التقليدي حول الهوية المفلوطة الى احجية فلسفية ، وعلى هذا فهي بصورة جوهرية ليست كمولفات (كولدوني) ، فالاحتجاج الحقيقي هو ضد السوقية المتطفلة القاسية والمضغوط القاسي لشائعات وتكهانات جمهور مدينة صغيرة ، مقدمة بالثلاثة رؤساء او مسؤولين في محاولة انتزاع حقائق خلوتهم ، لكن تقرير هذه الوحشية او القسوة لا يتبع ، بل وفي اغلب الاحيان يهمل بسبب المسرحية .

كان (جيارلي) قبله في سنة ١٩١٦ قد بدا تقديم منوعات مسرحية خفيفة فكهة عن السلوك المعقود — قانون الازواج الفيورين — بمسرحية (القناع والوجه) . اذا استعرضنا مادة مسرحية يمكن ان نجد لها لدى بيراندللو ، الذي يحب تغيير القواعد المقررة المألوفة ، لكن مثل هذا الاستهزاء يفقد قوته عندما يختفي موضوع الهزة نفسه ، ويفترض بيراندللو ان ما هو مألوف متواصل متأثرا بالاحترام البرجوازي — المتألق الباهر . وتحول الدراما فجأة في مسرحية (لكل طريقته الخاصة) سنة ١٩٢٤ الى مسرحية داخل المسرحية ، والستارة وقد حبطت ترتفع فورا لنشاهد متفرجين يخرجون بسرعة لمناقشة آخر سطر في الهراء الذي كتبه بيراندللو ، وتتوسع صالة المرايا عندما يبدأ بعض (المشاهدين) في إعادة تمثيل (المسرحية) التي تعبر عن حياتهم (الحقيقية) ، واخيرا يصرح مدير المسرح بان كل شيء يجب ان يتوقف . تتحد في مثل هذه المسرحيات عوامل الحيرة بعوامل الشفقة والثناء وتقدم تناقضا وتعارضاً مع الحياة ، كوسيلة لاطهار تضاد الوهم مع الحقيقة . ان بعض مسرحيات بيراندللو محسنة ولكنها على الطريقة الايطالية التقليدية ، مثل مسرحيته (الليلة نرتجل) ، لكن شخصية المسرحيتين (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (هنري الرابع) تعتمدان على المسرحية — داخل — المسرحية ، والاتصالات والتحويلات الحائرة في المستويات ، والشفقة القابضة للصدر لبطل حساس ومعاصر . لقد لازمت الشخصيات الست في بحثها عن مؤلف — بيراندللو على نحو مستمر مزعج . — ولدت حية ، فهي ترغب ان تعيش . لكنه لم يستطيع ان يجد دلالة فلسفية لتبريرها ، حتى ادرك ان هذا الموقف بعد ذاته يعطي لها التبرير .

ان الادوار الثلاثة الرئيسية قد ظهرت في الواقع في مسرحيات مختلفة سابقة له ، ولكننا نجد هنا ان قصتهم الحيرة معروفة اكثر مما يجب بحيث انها تفقد الوضوح عندما تهبط الشخص

انها تسجل وتدعو الى الفاء عبودية الانسان ، وان كان فيها تخفيف في شخصية العدو في حين ان كل المعاناة والادراك يركز في شخصية بروميشوسية هي البطل - الضحية . انها مقبولة في محيط ثوري ، وهي تبقى كوثائق للازمنة التي ظهرت فيها . انها كمرشحات تقدم الاخلاق في العالم كقسمين لا ثالث لهما وهذا يجعلها متطرفة اكثر من اللازم ، كما ان الغرض الذي انشئت من اجله هو اضيق مما يجب ، انها مسرحيات اخلاقية لدين جديد . ومن هذه المسرحيات جاءتنا الشخصيات العديدة الملامح الخالية التي استعملها الشعراء السياسيون في الثلاثينات في انكلترا ، مثل شخصيات اودين (السيد والسيدة) (١) في (لهجة ف ٦) في ١٩٣٦ وفي (على الحدود) في ١٩٣٨ ، ولدي ستيفن سبندر في (محاكمة قاضي) ١٩٣٨ ، ولدي ماكنيس في (خارج الصورة) ١٩٣٧ ، وقد اقترض (اوكيس) مشهرا من (تولر) في فترة مبكرة من عام ١٩٢٨ في مسرحية (الكاس الفضية) عندما يسمح الجندي المضطهد صلوات البنادق .

ان علامات او آثار (العنف الى اقصى حد) لم تجد لها مكانا ابدا في انكلترا ، وقد ظهرت في فرنسا في شكل اكثر تقليدية . اما في المانيا فاننا نجد الكاتب المسرحي (برخت) قد اوجد نظريته في الغربة لتتناقض بصورة طبيعية مع الاسلوب غير العمل السابق . ان النكهة العاطفية جدا في مسرحية تولر (هنكلمان او الجماهير والرجال) قد لا يمكن استمرار تقبلها لمدة زمنية اطول . وينطبق نفس الحكم على مسرحية (الشنود والقاعدة) وهي من اوائل اعمال برخت والتي قد كتبت في الاصل لاطفال المدارس ، وقد استطاع فيها المؤلف ان يظهر الطيبة العاجزة للقرويين الفاشلين في مواجهة القوة العديدة الرحمة للراسماليين ، يموت الرجل الضعيف ويبقى الانسان القوي ، ليحاسب على جرائمه في محكمة غير عادلة . ونجد ان عزيمه (آزداك) والبطلة الفلاحه هي التي تنتصر في مسرحيته (دائرة الطباشير القفاسية) . ان نوعية الادانة التي يقوم بها برخت تسمح له بالصلاية والشدّة وكذلك بالتميم والعزم ، كما وتندد الشفقة بالسخرية والاذر . في مسرحية (الام كوداج) .

ان الاستعمال الفرنسي للاسطورة قد دعم ولوى اتجاه الشدة والصلاية . انه سمح لكتاب الدراما ان يلوموا الآلهة دونما حاجة الى اقرار ضروري بوجودهم ، ومع ذلك من ناحية اخرى ، بواسطة تفريغ او انكماش حاد في القصة البطولية استطاعوا ان يخلفوا ما يوهم بالتناقض الثير المحفز . ان المثل الحديث قد تركب مع البطولية القديمة ، في

لقد ترك بيراندللو بعد نهاية القرن الثره على اكثر اعمال د. هـ. لورنس ، وكان بيراندللو يرغب على الغالب في ان يتالق ويظهر الآخرين ، وقد فاته ان يعلن رفضه لحكم موسوليني ، رغم انه كان جريشا اذ امر في ان لا يشارك اي ممثل رسمي سواء من الكنيسة او الحكومة باى عمل فيما يخص وفاته وجنازته .

• لا زهور على الفراش ، ولا شموع موقدة .
• عربة بسيطة . عاريا . ولا تدعوا احدا يرافقني ،
• لا من الاقرباء ولا من الاصدقاء . العربية ، الحصان .
• سائق ادغوني

ان بيراندللو ، بما احدثه من تأثير على المسرح - والمسرح - الفرنسي بالاخص - هو اكثر اهمية من انجازاته . واذا استثنينا مسرحيته العظيم (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و (هنري الرابع) فانه لن يمكن مقارنته بالتقليدي العظيم (لوركا) الذي كان ايضا تجريبيا .

٤ - الدراما في العشرينات والثلاثينات

لقد استخدمت الدراما كسلاح سياسي في روسيا في زمن الثورة العجيضة عام ١٩٠٤ ، وقد اثر كل التعبيرين الثوريين في المانيا وبالاخص (كيسر) و (تولر) على كل الدراما في الثلاثينات ، كما وقد تأثر بالتعبيرية كل من (يوجين اونيل) و (المر رايس) في امريكا ، و (اوكيس) في ايرلندة ، اما في انكلترا فقد ارتفعت الدراما السياسية في الثلاثينات بسرعة الى الاحتجاج على سنة مونخ ثم انقطعت بصورة مفاجئة .

اذا ابتدانا من مسرحية (مسرحية وجيل) للكاتب انديريف في ١٩٠٨ فصاعدا فاننا سنجد ان المسرحيات صارت تصور عالما تتحكم فيه قوى عمياء . وتسكنه دمي متحركة . ان (الرجل) يوجه دعواته الالامجية وكذلك لعناته الى عديم الوجه (الشخص الرمادي) وينتهي بان يقلد بعديث جرى فيه تحد الى الفراغ . وفي المثلن الشريرة التي خلقها (كيسر) و (تولر) في مسرحياتهما نجد ان (الرجل) تداهم آلات وشرور ميكانيكية ، كما انهما يصوران لنا الاخلاق وكأنها اما ان تكون بيضاء او سوداء ، ونجد كورسا شريرا متالفا من سماسرة ، وقادة عسكريين ، ورجالا مسلحين ينظر اليهم ك (هم) them بينما (الرجل) ينظر اليه ك (نحن) us ، وتستخدم هذه الدراما الماركسية تقنية فنية صامدة ، وتراقيم متقطعة ، وباليه ومقدمات سينمائية ، واغاني وتابلوهات ،

نهج شبيه بنهج شكسبير في (ترويلس وكريستينا) حيث ان في مسرحية (نمر عند البوابة) تفتتح ابواب الحرب لنشاهد هيلين تقتصب ترويلس . كما ونشاهد اغسطس في حب مع ايلكترا ، وكليمنس ترا تقتل زوجها لانها تنفر وتشتم من عادات مبتذلة معينة فيه ، في مسرحية (الكترا) ١٩٣٧ .

هاتان المسرحيتان لجرودو وكذلك مسرحينا كوكنو (اورفيا) ١٩٢٦ و (الالة الجهنمية) ١٩٣٤ ، وكذلك مسرحية Passional لونتزلان ١٩٢٦ ايضا اقتباسات متنوعة من المسرحيات اليونانية قد ثبتت الدراما الميثولوجية قبل الحرب العالمية الثانية . وعلى كل حال ، انها اعادت الحيوية بصورة اكثر قوة - لا لتساند القرار والتحديد بل لتتبرأ منه وتكره .

ان غصة الهرمان (والشعور بانك لا تشعر) لدى اورستس البطولي ، اصبح - بصورة تبدو متناقضة - علامة النصر ، لانه حيث يوجد الالم توجد الحياة ، وحيث تكون حياة ، توجد قوة الاختيار الحر ، كما في مسرحية (الذباب) لسارتر :

اورستس - انت ملك الالهة يا جوييتير ، وملك الصغور والنجوم ، وملك امواج البحر . لكنك لست ملك الرجال .

جو بيتير - انا اعطيتك الحرية لتخدمني .

اورستس - ربما فعلت ذلك ، لكن ارادتي الحرة قد انقلبت ضدك الان ، وكلانا لا يستطيع ان يفعل اى شئ فيما يخص ذلك .

ان في مسرحية الصراعات هذه . قد تعلم الكتاب اسلوبا من الالباس . وكان العنف ضروريا لمسرحياتهم الدرامية المليئة بالاحتجاج ، ووجدوا ذلك في الاساطير القديمة . لقد ظهرت (الذباب) في ١٩٤٣ و (انتيجونا) لجان انوى في ١٩٤٤ . المسرحية الاخيرة تذهب انتيجونا لدفن اخيها ومعهما مسحة خشب صغيرة ، ان كل عجز المتردة غير المسلحة يوجد في التفاصيل ، والعنصر المشير للشهقة يتفاد . انا لست هنا لافهم ، انا هنا لاقول لا : انه قول يعنى الكثير بالنسبة للمتفرجين في المرة الاولى اكثر مما يمكن ان يعنيه في اية مرة اخرى ، لكن بخلاف الدراما التصويرية الالمانية ، فهي ليست وثيقة مقاومة ، لان الاعداء لم يخفوا او يصغروا الى دمي متحركة .

لقد انقطعت مسرحيات الاساطير اليونانية بعد ١٩٤٥ ، وقد تبرأ منها (كامو) بوضوح وجلاء . وبدلا منها ، تموت السوق الثقافية الجديدة بمتنوعات سخيفة ذات مشاهد تاريخية . لقد اتخذ

(انوى) و (اودبرت) من جان دارك موضوعا واستعمل سارتر مناظر المانية في مسرحية (الشيطان والرحمن) ١٩٥١ . ان المدينة التي اصابها الطاعون في (الذباب) تظهر ثانية في مسرحية (الحصار) لكامو ١٩٤٨ ، وقد استعملت بشكل واسع كرمز عام . ان المسرحيات من (المرتجلة) سنة ١٩٥٦ ومسرحية (السود) لجان جينيه في ١٩٥٩ ، قد مزجت التأثير القديم لبيرانددلو مع قوى معاصرة اكثر عنفا . ويبدو ان ليس من المرجح ان اية اسطورة تستطيع في اللحظة الحاضرة ان تثبت نفسها بالامكانية العظيمة التي ثبتتها التصويرية للكتاب الثوريين في العشرينات او تلك الاساطير الكلاسيكية المفترضة قبل ثلاثين سنة . ان مسرحيات (الايقونات) تتطلبها الحاجة في اوقات الصراعات القطعية والمجربة بعدة ، لكن في عالم اليوم اليوم المزروع المتشبب بنفسه ، فان الحم و (اللعبة) للوهم المسرحي يفتحان طريقا اكثر فعالية .

٥ - المسرح الوجودي

لقد نتجت مسرحيات متناقضة في الظاهر ومتناقضة بالفعل ، من تأثير تقليد قد اومن به وقد تنكر له في وقت مما . ان غربة الكاتب بالنسبة لبيادته قد ظهرت بعزم وشدة حيث نجحت التأكيدات في المحتوى ، ولا نجاحا ضيقا . ان اللذع الحاد للوضع البشري قد تقوى ، بينما ذرائعه قد انكشبت بعدة . هذا ما رأيناه فعلا في مسرحيات (درايدن) .

ان المقولة الوجودية التي تعتبر الانسان قد ولد محكوما عليه بالحرية ، تعنى ان لا موضع اكثر - على وجه العسر - من ساعة القهر او الهزيمة يستطيع فيه الانسان ان يؤكد هويته كفعل ارادي او كاختيار . ان الانسان هو الوحيد من مخلوقات الطبيعة الذي يستطيع ان يخترع هويته الخاصة مما لديه - حسب نهج بيتس ، جسد القدر ، . ان كل البشر يعرفون ان اعمالهم ممكن ان تكون عقيمة او تافهة ، كالكثيرها فعلا ، ومع ذلك فارواح حساسة تستحوذ عليها قوى عدائية تطيل البقاء او تدعم نفسها بالصورة العظيمة للماضى البطولي ، الى مدى محدود . وطالما ان الصور تعيد تقديم ضمان عقائدي ينتمى الى الماضى فهي تنتج تناقضا ظاهريا لتكوين الماضى على الحاضر . ان مسرحيات (الايقونات) الحقيقية تقيم في حاضر ابدي ، وهكذا فالزمن لا يدخل في الاحتفالات ، او يدخل فقط لكي يقهر ويقضى عليه . ان الاندفاع الشديد الذي يربط الماضى البطولي بالحاضر هو جدير بالازدراء في مسرحيات مثل مسرحيات سارتر او في مسرحية بيتس (موت كجلين) ، وهو يصزل

عن الحالة اللاواعية للطبيعة ، ومع ذلك نموت بصورة ابدية جماعية ، والذين كل الارشادات والمواظب التي تقدمها لنا المنساجح المسيحية او الماركسية - التعبيرية .

ان مسرحية (التونا) تميد تقديم المزيد من العذابات القاسية في هذا الاعتبار في البطل (فراز) الذي بعد ان يساعد رجلا في ان يهرب من مخيم التعذيب ، يرسل الى الجبهة الشرقية كطريقة مشرفة ، للانتحار ، ويبقى عائشا في غلاب ذكرياته حول كيفية تعذيبه للجزبيين الروس ، انه يصمد في الوجود فقط بتصوره المائيا ما زالت جائعة ومحطمة ولذلك هو يبرد درء الهزيمة باي ثمن . والحياة في « الجبهة الثانية من الياس » لا تتطلب حضور العذابات كما في مسرحية الحرب « رجال بدون ظلال » ، فان ارادة عائلته المتجرفة المتطرفة تميد فراز الى معركة القوة ، حيث تكون مسؤولية الافعال الاجرامية يجب قبولها من قبل الجمهور ، ومع ذلك فلا يحكم على النفس الا من قبل النفس ذاتها فقط ، والمشاهدون هنا ممكن ان يمكسوا انفسهم ويشعروا بان الاختيار هو اختيارهم هم ، في قوته وانجراله ، ان البطول القوى او الكورس الضعيف هما مساويان انفسهما .

وعلى هذا ، ولو ان القدر مرسوم ، فان مسؤولية الاختيار لا يمكن تكرانها وهنا يستلزم علاقة كاملة ومباشرة للبطل مع الشخص الاخرى . ان لحظة الاختيار تخلق رجلا من صنفه .

ان مبدأ اللامعقول كما قرره كامو ، يفترض انفصالا كلياً بين حوادث الطبيعة العشوائية المعتمدة على الصدفة (رقصة القنابل الذرية ، والجماعات المحظوظة في المجتمع) وبين العالم الداخلي للانسان وبالرغم من الضغط الساحق للاشياء السطحية والخارجية على المخلوقات العاطفية الرقيقة والذي من الممكن ان ينتج مواقف حلق الى اقصى حد وتناقض ، ورغم ذلك على الانسان ان يحاول بواسطة العقل او المنطق السليم ان يكيف نفسه مع ظروف الاشياء وقوقعتها . ان الهذر بين العشوائي وبين المنطقي وكذلك بين اللامسؤول والمسؤول ، وبين الضرورة والحرية ، هو حكم الاختيار الماساوي . ونجد في (كاليجولا) ان البطل الذي يعي فجأة هذا الهذر يقرر ان يقترب كل العشوائي غير العقل ، الشنيع (وضن) الاطر المسجوح بها) او انه يتصرف كيفما اتفق ودونما عقل سليم ، كاعلان عن موقعه من الجماعة البشرية . انه يصبح ماساويا على طراز شخصية (يهودى مالطة) في مسرحية مارلو .

وتناقش (العادلون) نفس حدود الاعراب

فعل الاختيار للبطل ، الذي يخدم في ان يربط هذين العنصرين المتعذر حلها معا . وكما قال سارتر ، ان (الايقونات) هي هروب من الفهم السيكلولوجي للحوادث :

« ان المسرح في فترة ما بين الحربين ، وربما كما يعتقدونه حتى اليوم في الولايات المتحدة الامريكية ، هو مسرح شخص . وما هو كوني بالنسبة لطريقتنا في التفكير ليس الطبيعة ، لكن المواقف التي يجد الانسان نفسه فيها ، انها - هي - لا المجموع النهائي للسمات السايكولوجية ، بل انها العلود التي تطوق الانسان من كل جانب . انه مواجه بضرورة ان يعمل وان يموت ، وبكونه ملقى في حياة جاهزة وليست من صنعه ، والتي هي مع ذلك مشروعة الخاص ، والتي لا يستطيع ان يجد فيها فرصة ثانية ؛ حيث ان عليه ان يلعب اوراقه ويقبل بالمجازفة ؛ ومهما يكن الثمن . ذلك هو السبب في اننا نشعر بالرغبة الملحة لان نضع على المسرح مواقف معينة تلقى ضوءا على الاركان الاساسية للوضع البشرى ، ولكن تجعل المتفرج يشارك في الاختيار الحر الذي يقوم به الانسان في هذه المواقف . وبالنسبة لنا ، ان علم النفس هو اكثر العلوم تجريدا لانه يمدوس رغباتنا دون ان يغوص فيها يعيط بنا حقا من بشر » .

وتبعاً لذلك او بعد ذلك من الارجح ان يكون (كورنيل) بدلا من (راسين) نموذجاً لهؤلاء الكتاب المهتمين بالصراعات طالما هو « يقدم الارادة في صميم الرغبة » . ان الاسطورة اليونانية كانت بالنسبة لكتاب الدراما الفرنسية شكلا موروثا يعطيهم بعض المقياس للاستمرارية ضمن التقليد المحل . انها يسمح لها باختلاط الغرور بالشسدة تستطيع مرة ثانية ان تقارن - كما سنقترحه علينا الاشارة الى كورنيل - بشئ من نفس المزيج في مسرح درايدن فيما بعد الحرب .

لكي نتقبل مقولة الانسان « المحروم من الحقائق العامة » وهو مذهب بطوح كلي ، يجب ان نزعج بان كل العقائد الثابتة والكساء الذي منها يجب ان تهجر او تهمل ومع ذلك فان الانسان محكوم عليه بالا يكون اقل من انسان - حيوان عاقل (مفكر) . ان الم الهذر بين ما يستطيع الانسان ان يفكر به ويتخيله ، وبين ما سمحت له الظروف ان يكون ، ينبع من حالة القربة التي لا وطن لها . انه مفترب عن الطبيعة ، طبيعة حمقاء ممتوحة ، بلا قلب ، ما دامت (جريمة كوننا ولدنا ، تسود كل نصيبنا او قسمتنا) .

ورغم وجود بعض الاختلافات بين سارتر وكامو والاخرين من الوجوديين فانهم يتفقون في ان : ولادتنا هي جريمة ولذلك فنحن غرباء

او الفعل ، والنبل الانساني : كل ذلك سوف يتعين مكانه في هذا العالم المجنون . ان الانسان سيجتصر ثانيا نبيذ اللامعقول وخبز اللامبالاة اللذين يؤكدان عظيته » .

ان الاصرار على القيم سيؤدي اخيرا الى ان الامر هو مسألة اختيار ، وكما قال كامو : « لقد اخترت العدالة » . لكي احافظ على ايمانى بالارض » . ان سيزيف ، بطل اللامعقول ، مأساوى لانه ادرك مازقه .

اين كان يمكن ان تكون عذاباته في الحقيقة . لو كان الامل في النجاح يمنعه في كل خطوة ؟ . ان اسلوبه - بعد نظره - الذي يمين عذابه هو في الوقت نفسه يتوج انتصاره . ليس هناك قدر لا يمكن ان نطو عليه بالسخرية والازدراء » .

ان هذا الكون الذي اصبح بدون سيد مسمى الان فصاعدا ، يبدو له لا هو بالقيم المجنب ولا هو باللامعقول . ان كل ذرة من تلك الصخرة ، او اى جماد او معدن يقطع او يقشر من ذلك الجبل المل بالليل هو بعد ذاته يشكل عالما . ان الكفاح نفسه نحو الاعالى هو كالم ليملا قلب الانسان . يبقى علينا ان نتصور سيزيف سعيدا . ان مثله كممثل شخصية دائية ، (برويتو) على الرمل المحرق ، انه يبدو كانه شخص قد ربح ، مع انه قد خسر . ليس هناك قلنا اعل ولا مصيرا اسمى من المصير البشرى . وسيزيف هو بطل قد تحول فعله الخارجى - الى اللاجوى الكاملة - الى تمرد داخلي .

المسموح بها ضمن الجماعة البشرية ، فالبطل هنا يشجب اغراء الهروب الرخيص والاستشعارات ، ولا يتبقى من الامكانية المأمولة للاتحاد في الحب غير التماثل في الموت « في ليلة مظلمة » . بنفس الجبل ان ضغط المحيط قد يقود الانسان الى فعل عليه ان يتحمل نتائجه (او يدفع ثمنه) بصفته انسانا واعيا مسؤولا . ان هذا ليس بعيدا - عما قد يبدو لاول وهلة - عن نهج (كلوديل) اللادغ المتناقض ظاهريا ، فالأخير اكثر ثباتا واكثر تنفيذا ممن المناقشات المشابهة له حول حدود الجريمة المسموح بها من اجل الغاية في مسرحية سارتر (الجريمة العاطفية) وهي مسرحية قد دخل فيها علم النفس - دون قصد من سارتر .

لقد قدم (كامو) نهجه في اللامعقول في سنوات مبكرة من ١٩٤٢ في وقت كتابته لبحثه (اسطورة سيزيف) ، ونهجه هذا كان متضاربا متناقضا . فهو لكي يحل المصلاقة بين الانسان وبين عالمه (اللامعقول) بعاسته الرياضية - الموسيقية ، فان كامو قد اكد بان كل السبل السهلة للهروب والصراع ، كالانتحار مثلا ، يجب ان تشجب وتنبذ . وفي (الرهان الراجع الممذب المفيظ للامعقول) على الانسان ان يصوت لصالح الحياة او ينتخب الحياة . ان هذا الموقف قد اسماه كامو بالتمرد ، و (الانسان المتورد) هو الذي يكون قد اكتشف وحدة الوجود .

ويقول كامو في اسطورة سيزيف : « الجسم ، والحنو والشفقة ، والعالم المخلوق ، والحركة



حوار مع :

هارولد بنتر

ترجمة وتقديم : محمد درويش

ولد هارولد بنتر في العاشر من تشرين الاول عام ١٩٣٠ في أسرة فقيرة تقطن حي الايست اند في مدينة لندن . فقد كان والده خياطاً يدعى هيمان بنتر Hyman Pinter ، أما والدته فهي فرانسيز مان بنتر Frances Mann Pinter

كما اشرف الاثنان على تربيته وتعليمه الا انه ترك المدرسة في الساعة السادسة عشرة من عمره ولم يكمل تعليمه فيها بل التحق بالاكاديمية الملكية للفن الدرامي (Royal Academy of Dramatic Art)

في مدينة لندن . وقد برزت مواهبه الاولى كممثل قدير حيث امضى عدة سنوات بطوف البلاد برفقة جماعة شكسبيرية وهو يؤدي ادواراً مختلفة متخذاً له اسماً مسرحياً هو ديفيد بارن David Baron ثم اخذ بعد ذلك يكتب مسرحياته التي جلبت له شهرة عالمية واصبح واحداً من اعلام المسرح الاوروبي المعاصر .

فقد كتب مسرحية (الغرفة) في اربعة ايام وهو لم يزل في السابعة والعشرين من عمره بعد . ثم أعقب ذلك بمسرحية (حفلة عيد الميلاد) وثالثة بعنوان (صداع خفيف A Slight Ache) وقد اذيعت هذه الاخيرة في البرنامج الثالث لهيئة الاذاعة البريطانية في ٢٩ تموز ١٩٥٩ . اما مسرحية (الخادم الاغرس) فقد كتبها عام ١٩٥٧ وقلمت لأول مرة على مسارح المانيا . ثم قلمت بعد ذلك في ٢١ كانون الثاني عام ١٩٦٠ على مسارح لندن . وكان لهذه المسرحية دوى عظيم في الاوساط المسرحية حيث اعتبرها النقاد واحدة من احسن المسرحيات الطبيعية التي كانت قد بدت تنتشر في الاوساط اللندنية آنذاك . كما ان هؤلاء النقاد اجمعوا على ان بنتر سيتفوق على غيره في مضمار المسرح الطبيعي المعاصر .



بنتر : حسنا ! لقد كنت اكتب لسنوات عديدة مئات القصائد والمقطوعات النثرية القصيرة وقمت بنشر قسم منها في بعض المجلات القصيرة . كما كتبت رواية الا انها ليست جيدة بحيث استطعت نشرها . وفي الواقع فهي لم تنشر ابدا . بعد ذلك كتبت مسرحية (الغرفة) التي لم اشاهدها تمثل لبضعة اسابيع . ولقد بدأت عندها بمباشرة العمل في كتابة مسرحية (حفلة عيد الميلاد) .

بنسكي : ما الذي قادك الى فعل ذلك بهذه السرعة ؟
بنتر : انه التقدم في كتابة المسرحية ، والذي بدا عندي ، جعلني استمر . ثم انني ذهبت لمشاهدة (الغرفة) والتي كانت بحق تجربة مثيرة . وطالما انني لم اكتب مسرحية من قبل لذا فلم اشاهد اي من مسرحياتي تمثل اولا . ولم يكن لدى جمهور يجلس هناك . الجمهور الوحيد الذي كان يشاهد ما اكتبه هو نفسي . قليل من الاصدقاء وزوجتي .

بنسكي : ما هو تأثير احتكاكك بالجمهور ؟
بنتر : لقد تشجعت كثيرا لاستجابة جمهور الجامعة آنذاك . وبشرت كتابة مسرحية (حفلة عيد الميلاد) . وعلى الرغم من مشاهدتي للمسرحية في الليالي الاولى من العرض فانه لم يطرأ تحسن من نوع ما . انها تجربة مرهقة تحطم الاعصاب . كما انها ليست مسألة تتعلق باستمرار المسرحية بشكل جيد او ردي . كما انها ليست رد فعل الجمهور ، بل انه رد الفعل الذي اصابني . فانا غالبا ضد الجمهور وعدوه . كما انني لا اهتم كثيرا برؤية الاجساد محتشدة سوية هناك . حيث ان كل واحد يعرف ان الجمهور يختلف كثيرا وانه لمن الخطأ الكبير ان يهتم المرء لذلك . بل ان الشيء الوحيد والجدير بالاهتمام حقا هو فيما اذا كان التمثيل قد عبر عما اراد الكاتب المسرحي ان يقوله في المسرحية ام لا .

بنسكي : هل تعتقد بانه لولا تشجيع صديقك في بريستول لكنت قد فشلت في كتابة المسرحيات ؟
بنتر : نعم . اعتقد بانني كنت ساكت (الغرفة) . ولقد انجزتها بوقت اسرع بفضل الظروف المواتية . كما ان فكرة (حفلة عيد الميلاد) كانت في ذهني تماما منذ فترة طويلة . فقد واتتني الفكرة عندما كنت في احدى جولاتي وفي اليوم التالي سلمني صديق لي رسالة كنت قد بعثت بها اليه في احدى سنوات الخمسينات ، كانت الرسالة تقول : (انا في

وبعد ذلك قدمت له مسرحيات عديدة منها (الاقزام) و (العاشق) و (مدرسة مسائية) و (صمت) وغيرهم .

وعلى الرغم من ان بنتر قد اعتبر واحدا من الكتاب الوجوديين الذين يعبرون في كتاباتهم عن عبث الحياة والجهد الانساني الذي لا طائل من ورائه . فانه تجد الإشارة الى ان هذه الكتابات مركزة بصورة اساسية على الذات الانسانية والانسان الفرد . وانه لمن الخطأ الكبير اعتباره منفصلا ومتعديا عن المشاكل الحقيقية والاساسية للحياة اليومية . بل ان ما يؤكده بنتر هو انه يصور في مسرحياته العلاقات الانسانية القائمة بين الافراد وعلى ما يحقق بهذه العلاقات من فشل والم

مربون .
ولقد اشار (مارتن اسلن) الى ان قدرة بنتر خلاقة وموهوبة في تحويل الاحداث السطحية للحياة اليومية عند الطبقة الفقيرة المدعة في المجتمع الى صورة شعرية غنية وعميقة تعكس وجه المأساة في العالم بآسره .

نص الحوار بين لورنس م . م . بنسكي وهارولد بنتر (١) :

بنسكي : متى بدأت بكتابة المسرحيات ولماذا ؟
بنتر : ان مسرحيتي الاولى (الغرفة) كتبتها وانا في السابعة والعشرين من عمري . ان صديقا لي يسمى هنري وولف Henry Woolf كان طالبا في قسم الدراما في جامعة بريستول في الوقت الذي كان هذا القسم هو القسم الوحيد في البلدة . ولقد كانت لديه فرصة لاجراج مسرحية ، وبما انه اقدم اصدقائي فقد كان على علم بكتاباتي كما انه كان على علم بان لدى فكرة تصلح لان تكون مسرحية . ولهذا فقد اخبرني بانه يريد الحصول على هذه المسرحية (المزمع كتابتها) خلال اسبوع . وقد اخبرته بان ذلك مضحك وانه ربما سيحصل عليها خلال ستة اشهر . ثم انجزتها في اربعة ايام !

بنسكي : هل كانت الكتابة سهلة دائما بالنسبة لك ؟

(١) الحوار التالي هو جزء من الحوار الذي اجراه لورنس م . بنسكي Lawrence M. Bensky في لندن عام ١٩٦٦ مع هارولد بنتر ونشره بنسكي الكامل في عدد كانون الثاني ١٩٦٧ من مجلة في باريس ريفيو The Paris Review وقد قام لهرود وولتر ويجر Walter Wager بالتبليغ هذا الجزء - الذي انعم ترجمته للقرء - ونشره في كتابه The Playwrights Speak في عام ١٩٦٩ .

الطريقة التي يجب ان تمثل بها الادوار الا
انه ثبت لي العكس تماما !

بنسكي : هل تجد نفسك في كل دور عندما تكتب ؟
وهل يساعدك التمثيل ككاتب مسرحي ؟

بنتر : انني اقرأ جميع الادوار بصوت مرتفع عندما
اكتب ، الا انني لا اجد نفسي في كل دور -
انني لا استطيع لعب جميع او معظم الادوار .
كما ان تمثيل لا يجد من كتابتي بسبب هذه
القيود . فعل سبيل المثال ، لرغب في كتابة
مسرحية - وغالبا ما فكرت في هذا - تدور
كلية عن النساء !

بنسكي : تظهر زوجتك فيغان مروجنت غالبا في
مسرحياتك ، فهل تكتب ادوارها لها ؟

بنتر : لا . انني لم اكتب اي دور لاي ممثل . والشئ
نفسه ينطبق على زوجتي . انني فقط اعتقد بانها
ممثلة ممتازة ، كما انها ممثلة يمكن التعامل
معه ، وانا اريدها في مسرحياتي .

بنسكي : لقد كان التمثيل مهنتك عندما باشرت
بكتابة مسرحياتك ؟

بنتر : اوه . نعم . لقد كان ذلك معظم ما فعلته .
انني لم اذهب الى الجامعة . فقد تركت المدرسة
بعد ان ضقت بها ذرعا . ان الشئ الوحيد
الذي اعجبني في المدرسة هو اللغة الانكليزية
والادب . الا انني لم اكن على معرفة باللغة
اللاتينية لذا فلم استطع الذهاب الى الجامعة
فكان ان ذهبت الى بعض مدارس الدراما ،
ولكن لم ادرس بجدية فقد كنت غارقا في
الحب مرة مع هذه ومرة مع تلك !

بنسكي : ككاتب مسرحي هل المادتك هذه المدارس
بشيء ؟

بنتر : ولا واحدة ابدا .

بنسكي : هل ذهبت لمشاهدة العديد من المسرحيات
في صباك ؟

بنتر : لا . جدا قليل . ان الشخص الوحيد الذي
احببت حقا مشاهدته هو دونالد ولنت
Donald Wolfit في فرقة شكسبيرية في تلك
الفترة . لقد اعجبت به الى درجة كبيرة ،
وكان دوره الملك لير احسن ما شاهدت من
ادوار تقدم لهذه الشخصية . ثم قرأت بعد
ذلك ولسنوات عديدة في الادب المعاصر
ومعظمهم في الرواية .

بنسكي : لا كتاب مسرحيين - بريشت .
بيواندلو .

بنتر : كلا بالتأكيد . لقد قرأت لهينغفوي
ودوستوفسكي وجويس وهنري ميلر في
سن مبكرة بالاضافة الى كافكا . لقد قرأت

ماوى قدر وغير صحي . وهنا امرأة برقية
غليظة منتفخة ذات ثديين متدليين فوق بطنها ،
ورب بيت داعر ، قطط ، كلاب ، قنطرة . .
فضلات شاي . . اوه ! حديث . . ثور . .
لن هذا كان عن (حفلة عيد الميلاد) وكنت
انا في هذا المنزل الحثير . وهذه الامراة هي
ميچ Mac في المسرحية . كما كان هناك
رفيق يجلس في ايسست بورن Eastbourne
على الساحل . كل ذلك بقى في ذهني تماما
وبعده بسنوات ثلاث كتبت المسرحية .

بنسكي : لم تم يكن هناك شخص يمثلك في
المسرحية ؟

بنتر : لم يكن لدى شئ اقله عن نفسي مباشرة .
لم اكن اعرف من اين ابدا . خاصة وانني
انظر الى نفسي في المرأة واقول : من ذلك
الجحيم ؟

بنسكي : الا تعتقد بان تقديم بطل يمثلك على
خشبة المسرح سيساعدك في اكتشاف ذلك الجحيم ؟
بنتر : لا !

بنسكي : هل مسرحياتك مستوحاة من مواقف
صادفتك ؟ (الحارس) على سبيل المثال ؟

بنتر : لقد صادفت قسما ، قسما قليلا من الافاقين
- انت تعلم في المجري الاعتيادي للاحداث
فقط - وانني لا اعتقد بان هناك واحدا خاصا
فقط . . . لم اعرفه بصورة جيدة . كان يتكلم
معظم الوقت عندما ارده . ولقد ذهبت اليه
في بعض الاحيان . . وبعد سنة من ذلك
انبثقت الفكرة .

بنسكي : هل حدث وان مثلت في (الغرفة) ؟

بنتر : لا - لا . ان التمثيل هو نشاط منفصل
جملة وتفصيلا . فعل بالرغم من انني كتبت
(الغرفة) و (حفلة عيد الميلاد) و (الخادم
الاخرس) فقد كنت امثل طيلة الوقت في
فرقة مسرحية ، عاملا في شتى المجالات ،
ومتجولا ومرحلا مسوب بورنسواوث
Bournemouth وتوركي Torquay وبرمنكهام
Birmingham . لقد انتهيت كتابة (حفلة
عيد الميلاد) عندما كنت في احدى جولاتي
امثل واحدة من قطع الفارس Force
- انني لا اتذكر ماذا كان عنوانها .

بنسكي : هل تشعر على نحو ما ، وانت كمثل ،
بالطريقة التي يجب ان تمثل بها الادوار في
مسرحياتك ؟

بنتر : غالبا ما يتكون عندي هذا الشعور حول

و،يات بيكيت ايضا . الا اننى لم اسمع
بأيوضكو حتى وقت كتابتى اول المسرحيات .
بنسكى : هل تعتقد بان هؤلاء الكتاب تأثروا عليك ؟
بنتر : لقد تأثرت شخصيا بكل واحد ممن قرأت
- ولقد قرأت معظم الوقت - ولكن لم يؤثر
اى من هؤلاء على كتابتى بوجه خاص . لقد
بقى بيكيت عالقا فى ذهنى معظم الوقت
وكذلك كافكا . اننى اعتقد بان بيكيت هو
احسن كاتب نثر حى .

بنسكى : هل تعتقد بان الموسيقى قد أثرت فى كتاباتك ؟

بنتر : اننى لا اعرف كيف تؤثر الموسيقى فى
الكتابة . الا انه كان مهما بالنسبة لى ، كل
من الجاز والموسيقى الكلاسيكية . اننى اשמع
دائما بجرس موسيقى فى كتابتى والذي هو
شئ مختلف تماما عن التأثير بها . ان بولز
Boulez وبرن Webern من المؤلفين الموسيقيين
الذين استمع اليهم كثير فى الوقت الحاضر .

بنسكى : هل تشعر بالضيق للتقييدات العديدة بها الكتابة للمسرح ؟

بنتر : لا . ان ذلك مختلف . الكتابة للمسرح هى
اصعب انواع الكتابة بالنسبة لى . كما انها
اكثرها تعاملا بالحقيقة . وانت تشعر بنفسك
مقيد كلية . لقد انجزت بعض الكتابات للافلام
السينمائية ، ولكننى لم اجدها من السهولة
بعيث ارضى عن فكرة رئيسية تصلح لفلم ما .
ان (حفلة شاي) التى كتبته للتلفزيون هى
فلم بطبيعة الحال ولقد كتبته كذلك . ان
التلفزيون والافلام اسهل من المسرح . اذا
تعبت من مشهد فما عليك الا حذفه واستبداله
بآخر . اننى ابالغ بطبيعة الحال . ولكن ما هو
الاختلاف على المسرح هو انك موجود هناك ،
مرتبط هناك . الابطال مرتبطون فوق خشبة
المسرح ، وعلبك ان تعيش معهم وتتفاعل
معهم . اننى لست كاتباً مبتدعاً بالمعنى الذى
يستخدم الاستنباطات والوسائل التكنية التى
يستخدمها كتاب آخرون - انظر بريشست
مثلا ! اننى لا استطيع استخدام خشبة المسرح
بأخرى التى يقوم هو بها . اننى فقط لا
امتلك ذلك النوع من الخيال ، لذا فاننى
اجد نفسى مرتبطاً وملتصقا هؤلاء الابطال
الذين هم اما واقفين او جالسين ، والذين
يتحركون اما داخلا او خارجا فوق خشبة
المسرح . وذلك كل ما يستطيعون عمله .

بنسكى : او يتكلمون .

بنتر : اويصوتون ؟
بنسكى : بعد مسرحية (الغرفة) اى تأثر كان للمسرحيات التى قلمتها بعد ذلك على كتاباتك ؟

بنتر : ان (حفلة عيد الميلاد) قد عرضت فى
الليك هامرسميت Lyric Hamersmith
فى مدينة لندن . ولقد عرضت اولا ولفترة
قليلة فى الاوكسفورد وكامبريدج وكانت
ناجحة جدا . الا ان النقاد اجهزوا عليها تماما
حين تقديمها فى لندن ، ولم اعرف السبب .
لقد عرضت لاسبوع وكان الايراد ٢٦٠ جنيهها
من ضمنها ١٤٠ جنيهه لليلة الاولى . اما حفلة
الخميس النهارية فكان ايرادها جنيهاً و ٩
شلنات . لقد كان هناك ستة اشخاص فقط .
كنت جيداً فى الكتابة للمسرح التجارى ،
وكانت تلك صدمة لى . الا اننى واصلت
الكتابة وكانت اذاعة (B.B.C.) سخية جيداً
معى . حيث قمت بكتابة مسرحية (صدى
خفيف) بتفويض من هيئة الاذاعة نفسها .
اما فى عام ١٩٦٠ فقد عرضت مسرحية
(الخادم الاخرس) وبعدها مسرحية
(العارس) . ان التجربة السيئة والوحيدة
حقاً هى مع (حفلة عيد الميلاد) . لقد كنت
مضطرباً للغاية ولا اعرف اشياء كثيرة ابتداء
من تصميم الديكور حتى التكلم مع المخرج
نفسه !

بنسكى : كيف كان وقع ذلك فى نفسك ، وكيف يختلف ذلك عن النقد المضاد الموجه الى تمثيلكوالذى كان لك تجربة سابقة معه ؟

بنتر : لقد كانت صدمة قاسية ولقد انكفأت على
وجهى لثمان واربعين ساعة . ولقد كانت
زوجتى بطبيعة الحال هى التى قالت لى :
(ان لك علاقات سيئة فى الماضى) . ان
شعورها العام ومساعدتها العملية قد ساعدنى
فى التغلب على تلك المحنة . ولم اشمع بمثل
ذلك بعدئذ ابدا .

بنسكى : لقد قمت باخراج العديد من مسرحياتك فهل سنستمر فى ذلك ؟

بنتر : لا . لقد بدأت افكر بان تلك غلطة . اننى
اعمل بصورة افضل عندما اكتب . انتقل من
شئ الى آخر لارى ما الذى سيحدث بعد ذلك .
ان امره ليحاول ابدا الحصول على ذلك الشئ .
الحقيقة . ولكن قلما حصلت عليها . اعتقد
باننى يكون اكثر فائدة خصوصاً عندما يكون
اندماج المؤلف اكثر فى المسرحية . حيث اننى
قد اميل الى تقييد الممثلين لانه مهما كنت

موضوعيا حول النص ومهما اكدت بان هذا هو ما اعنيه واريد ، فاني اعتقد بان هناك قيودا على المثليين هي ثقيلة جدا ولا تحتمل .

بنسكي : اى من مسرحياتك اخرجت اولاً ؟

بنتر : لقد اشتركت فى اخراج مسرحية (الحشد) مع بيتر هينول Peter Hall ثم اخراجت (العاشق) وكذلك مسرحية (الاقزام) . ولم تصمد مسرحية (العاشق) كثيرا حيث كانت تلك رغبتى ولقد أسف عليها كل فرد - ما عداى - . اما (الاقزام) التى كانت أشد من سابقتها عنفا وضراوة فكان يبدو ان ٩٩٪ من الجمهور لديه الاعتقاد بانها مضيعة للوقت . ولقد كرهها ذلك الجمهور .

بنسكي : ان اكثر مسرحياتك تبدو مكثفة ، اى بالمعنى الذى يوجد فيها حوار اكثر من الفعل ، فهل يعنى ذلك تجربة معينة لك ؟

بنتر : لا . الحقيقة ان فكرة مسرحية (الاقزام) انبثقت من فكرة الرواية التى لم اطلعها ، ولتى كنت قد كتبتها منذ فترة طويلة . لقد اقتبست الشيء الكثير من هذه الرواية لا سيما الحالة العقلية للابطال .

بنسكي : اذن فمن غير المحتمل ان تتكرر ظروف تأليف مثل هذه المسرحية ؟

بنتر : لا . واحب ان اضيف الى انه حتى لو كان كذلك ، كما قلت ، مكثف بصورة اشد ، فان له فائدة كبيرة وممتعة عظيمة لي ، من وجهة

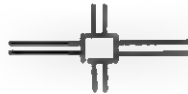
نظري . ان الهذيان العام والحالة العقلية ، وردود الفعل ، والعلاقات فى المسرحية - على الرغم من انها اقل تكثيفا - فهي تبدو لي واضحة جدا . حيث اننى اعرف الطريقة التى ينظر بها كل ممثل الى زميله ، وما الذى يقصده كل واحد بالنظر الى الآخر . انها مسرحية تدور حول الخيانة . . . وانعدام الثقة . . . قد تبدو مرتبكة فعلا ولا يمكن ان تنجح ، الا انها كانت عظيمة لي حتى اكتبها .

بنسكي : هل تضع الخطوط العريضة للمسرحيات قبل المباشرة بكتابتها فعلا ؟

بنتر : لا ! بدا ! اننى لا اعرف اى نوع من الشخصيات ستأخذ المسرحية ، الى ان يكونوا قد صاروا ما هم عليه فعلا ! . اذ حالما اجد الخيط فاننى ! بدا بتتبعهم . ذلك هو عمل تتبع الخيط .

بنسكي : هل تعتقد بان مسرحياتك ستقدم بعد خمسين عاما من الآن ، وهل الشمولية خاصية تنوق الى ادراكها وبلوغها ؟

بنتر : ليس لدى اية فكرة عما اذا كانت مسرحياتي ستقدم بعد خمسين عاما من الان بل ولا حتى للحظة اننى مسرور عندما يكون ما اكتبه ممقولا فى امريكا الجنوبية ويوغوسلافيا ! انها لمعة عظيمة ، ولكننى حتما لست اتوق الى الشمولية ، فلقد اصابنى ما يكفى لان اتوق لكتابة مسرحية دائمية فقط !



مدرسة الجنس الثالث (١)
مرحلة جديدة في مسرح يوسف
ادريس بعد مسرحياته
السابقة ، ملك القطن ١٩٥٤ ،
جمهورية فرحات ١٩٥٥ ،
اللحظة العرجة ١٩٥٨ ،
الفراسير ١٩٦٤ ، الهزلة
الارضية ١٩٦٦ ، المخططين
١٩٦٩ .

الجد
مذ

لقد عالجت مسرحيات
يوسف ادريس السابقة
مسرحا ميمنا ومعددا غميرا
شامل والمسرحية منقولة عن
قصة قصيرة له بعنوان «هي»
لكنها تختلف اختلافا جليا
عن القصة .

تتخطى مسرحية ادريس عالما جديدا انسانييا
ضمن مرحلة محددة واسمة - الزمن الحاضر -
وهذه المرحلة ، مرحلة صراع انساني حول مسألة
« ما » يكون العلم فيها اساسا كبيرا وحجرا
ثابتا صلدا تثبت فوقه كل دعائم المعرفة الانسانية
منذ لحظة الخلق حتى يومنا هذا ، الصراع بين
الاسطورة العديدة بالخلق مرة اخرى وفق رغباتنا
كي نواجه حقيقة واحدة هي «العلم» الذي ننفذ منه
نحو الانسانية ، ولخلق حقيقة راسخة ، ولاتكفي
مرحلة الخلق بل تحويل الحقيقة الى واقع معاش ،
والتطور لا يمكن ان يكون جهدا واحدا او خيال
كاتب معين يحتاج به الفكر ليصبح حقيقة جديدة .
فما الذي طرحته المسرحية ؟ ماهي الابعاد الحقيقية
ليلا الكائن الجديد «الجنس الثالث» ؟

لقد عرفنا يوسف ادريس قاصا وعرفناه كاتبا
مسرحيا ولج المسرح بعد تألقه في المضمار الاول
ومسرحية الجنس الثالث سابع مسرحية له .

تدور المسرحية واحداثها حول رجل عالم «آدم»
فتعرفنا المسرحية في «برولوج» (٢) على ما يحيط
برجل العلم : اجهزة علمية ، حيوانات للتجارب
مختلفة ، فتاة مساعدة من نوع «البويش» .
والبرولوج هنا ليس تقديميا كما نعرف عن البرولوج
كاصطلاح بل هو مشهد معين مقتطع من المسرحية
يعرفنا بالذكور «آدم» وبالعلاقة بين آدم وبين
الفتاة المساعدة «ناره» ، وفي هذا المشهد نشاهد
تجربة يلازمها الفشل ومع هذه التجربة (صوت)
انثوي جدا لا تكاد تفر له على قرار (ص ٧)
والصوت يردد بين آونة واخرى ان لدى آدم ميعادا
في «العتبة» والظاهر انه يسمع الصوت لوحده

الجنس الثالث مسرح حياة بمديرة مونت ماسم الشريبي

٣ - ر - م التثديدي

فتتعجب «ناره» من سلوك آدم عندما يغادر الغرفة .
وينتهي البرولوج .

البرولوج هنا يشبه المقدمة القصيرة في السينما
والتي تسبق التعريف بابطال الفيلم وهذا فعلا ما
اراد ان يذكرنا به في نهاية هذا المشهد بالستار
المؤقت الذي يفصل بينه وبين الفصل الاول والثاني
الاخر ان على موسيقى الافتتاح تبدا عناوين المسرحية
بالظهور معروضة بالفانوس السحري وكأنه اراد
للمسرحية ان تكون فلما سينمائيا ، وهنا نتساءل
هل ادى البرولوج دوره كوحدة فاعلة في مسرحية
متكاملة ؟ او اراد ان يضيف شيئا جديدا يدع
القراء يكتشفوا كنه ما قدمه في فانتازيا الجنس
الثالث ؟

اعتقد لا ، فلو وضعناه كشهد في الفصل
الاول لايؤثر قط على سير المسرحية ، ولو قلنا ان
حدثا سابقا « البرولوج » ان يعرفنا به لادى دوره
بصورة طبيعية ولاقترب على الاقل من عمل الكورس
في المسرح . اما الذي اراده فعلا فهو ان يذكرنا
لسدى آدم ميعادا فقط ومكان الميعاد في العتبة .
وتشاهد ان الصوت يتكرر دائما حتى يصبح
حقيقة كنداء خارجي او كدعوة او امر يتلقاه وينفذه
والثاني الاخر ان هذا النداء يتفق مع رغبة نفسية
عميقة تنضج فيما بعد داخل المسرحية وهنا يأتي
دور «آدم» الجدي فبعد ان فشل في تجربة وانتظر
يواجه الآن محطة جديدة «الانتظار» الانتظار الجديد
الذي لايحقق غرضا جيدا فيلتقي مع مسرحية في
انتظار جودوه حيث الانتظار المزعوم والمنتظر هناك
موجود لكنه غير كائن ساعة الانتظار وادم ذاته
لايعرف - هنا - مع من يكون موعده . في «جودوه»

٥٠ الفضة والانانية

الفصل الثاني وكان المؤلف آمن واستقر مع
تسمية في طرح افكاره دون ضابط على لسان
والحيوانات فمثلت الاشجار الجنس انثائي
ب والخروف الجنس الاول وفي هذا الفصل
يتحدد مفهوم المسرحية الجنس الثالث
الجديد وهذا الكائن ليس هو بالذات
المقصود به في عنوان المسرحية انه مخلوق
لا تشبه قط وجودنا فنحن مولودون وهو
مخلوق فيعود الى الاسطورة من جديد ويقتررب
تفسيره من التفسير العربي الموجود في قصة حي
بن يقظان :

(سقط شمع من نور نجمة الفجر على زهرة
فل في لحظة كان يغني فيها الكروان ، حصل بين
الثلاثة استلطف وتواؤم وراحوا متجانسين على طول
فانخلقت انا ص ٥٢ . فالكائن فرغ من تزواج ثلاث
كائنات واحتمال التجانس لاحدله والكائنات هذه
زمانية مكانية جمادية حيوانية مستقبلية ضوئية
موسيقية) ص ٥٣ .

فالكائن في هذه المرة مزيج من معارف وعلوم
انسانية حسيطة وعي انساني شامل بعيد عن الموت
والقتل مثلا .

ان اللقاء بين الكائن وآدم ينتهي في المنظر
الاول من الفصل الثاني لكنه يتجدد على صورة اخرى
على لسان العالم (يكسر اللام) والحوار بين آدم و
«العالم» هو تكتله للحوار بين الكائن وآدم او فصل
شخصية واحدة وتجزئتها وهذا «العالم» من بلدة
اخرى له وجهات نظر في حياتنا هذه والعلاقات
الانسانية تتحدد بالرؤيا في منظرين مختلفين
متباعدين . ومن اجل ان يحدد آدم وعيه الانساني
يفرس الخطوة في ظهر ساعده كما فعل « بوريس »
احد ابطال رواية سارتر (دروب الحرية) فمن اجل
البرهنة على الوجود خرق الوجود وفي هذا الكون
الجديد الكون الراقي مجتمع الحيوانات الذكية ، المدينة
التي كان اساسها مأساة حقيقية مأساة قتيلة وقاتلة
والمدينة الفاضلة هنا ، مدينة وعالم ما بعد الموت
لكن من هو القاتل الحقيقي لدى «العالم» ، انه
«قابيل» ، اذن الجنس من سلالة قاتل لا غير وهنا
يجب ان تخضع الاسطورة لمنطق العقل ليتضح
فيما بعد ان قابيل القاتل ليس فردا او انما هو
نوع .

في الفصل الثالث من المسرحية . يصود
الدكتور آدم منطقيا في معمله وبعد رحلته المعجبة-
لاستكمال تجاربه ، انه الان قلق تماما ، خاثر
القوى ، عازف بعض الوقت عن عمله . تقوده ناره
من جديد بكامل حيويتها وتظهر ان «هي» التي

معنى .

فالحصر والعيب محيم على جو المسرحية بشكل خائق
باتجاه آدم ، فهل هو سجين الانتظار .

يطول الانتظار هذا حتى ياتي رجل وبعد
كلام يظهر ان لديه ميعادا مع رجل في العتبه ويحصل
التناقض فالرجل موظف في مصلحة السجون مهنته
متنعد احكام لاعدام . لقاء حصل بين خالق ميدع
وقاتل مهنته دون جرم وفي هذا الجو تحدثت عملية
الاعتراف دون قوة ما تلي عليه هذا الفعل
كالاعتراف الذي قدمه «سارتر» في مسرحيته «الجلسة
سرية» . وبعد ذلك يتعرض الى مشكلة الحرية التي
لديه « التحرك لانجاز عمل ما » « كمد ساق او
الجري ... الخ » .

يفود الرجل آدم الى مكان اخر ويطلب منه
التزول بينما يحاول آدم التمرد وينعز في اخر
الامر ويبقى في الصحراء واصفا نفسه بـ «عباد
الشمس» حتى يظهر من ناحية «اليسار» باب وهذا
الباب يؤدي الى عالم متنوع ، عالم اشجار لها
ايماءات جنسية وافكار عجيبة ولديها حسن انثوي
ناضح وبين تلك الاصوات تذكر الاضواء على «هي»
لاتعرف عنها شيئا حتى الان فكلهم ينصحوون باللجوء
اليها .

ان هذا العالم الذي ولجه « آدم » غريب جدا
فهو عالم انساني يحاول امتلاك رجولة آدم وتبتمد
المسرحية في اعطاء الدلالات الرمزية وتكون مرة
واحدة اشارات عابرة ومفاهيم متنوعة عن الحياة
عن الانسان العالي ، الانسان الزائل والانسانية
واعتباراتها وتستمر هذه العملية في فصول
متعددة من المسرحية فتختص بقيمة الانسان وسط
هذه المفوض المتحركة والعس الطاغى كلهم يتجهون
بانظارهم نحو «هي» فمن «هي هي» التي لم تظهر لحد
الان هل هي صوت المعرفة ام صرخة الانسانية العادة
لبلوغ الكمال . لكن الرغبة هنا رغبة خاصة معدودة
لا تملك قدرا خاصا بذاتها فالتجارب المتكررة
والفشل اخذ يظهر لنا مدى قلق بل تزايد قلق
آدم امام الصوت العذب بين الرغبة التي تعدها

مكانية جمادية حيوانية مستقبلية ماضية ضوئية
موسيقية ليها برضه ربعة الظل (ص ٥٣ .
كانت كارينكتورية تملك وعيا طموحا مفرقا
بالتفاوت الكاذب .

لقد وضحت المسرحية العالم الجديد ، عالم
الحب الخيالي ، وكشفت عن عالمنا (الحيواني) .
(الاكثر اجراما) العالم الذي لايقوم على التواؤم
والحب . فاخذ يبحث عن عالم ارقى ، فوجده في
عالم بعد الموت اذن ، اين الصراع الانساني الذي
يعمل الطابع الاخر ؟ اين الصراع الذي يحرك الحياة
ويغجر متناقضاتها في صراع دائم مستمر . يستعمل
فيه القوى كل قوته للسيطره والاستحواذ . اين
القوى المعزولة التي تحارب من اجل قضية ما ، هل
كل ذلك غير موجود في علنا ؟ ، فعالم الحب المثالي
الذي طرحه ادريس عالم كاذب لايتضح فيه معالم
انسانية صادرة عن وعي وهذا الاغراق في التفاؤل
لايقودنا الى نتيجة وعالمنا اذن عالم قتلة فقط
يملكون زمام الامر .

ان عالم الجنس الثالث عالم قائم على خلق
جيل آخر بعيد عن عالمنا الحاضر فالتجارب الفاشلة
دليل على قلقنا ولحظة واحدة من الاخلاص امام الكون
الحاضر ، امام التماعات الحب الشاملة تنهض
العالم من كبوته من جديد ، وتلتقي فيها ابعاد
المسرحية برمتها . الفشل يقود الى النجاح مرة
واحدة في تجربة لاقرر مصير العالم بل تقرر مصير
ناره . ناره التي هي هي ، ويجوز ان تكون
«هيلدا» ومن الجائز ايضا وبعد هذا الاكتشاف ان
تكون «ناره» رغم شخصيتها ، المسرحية بكاملها .

ان تيه ابطال المسرحية هو الذي قاد يوسف
ادريس الى ادماج الشخصيات في شخصية واحدة .
كما ان «آدم» العالم شخصية مزيلة مضحكة لايمك
اية مبادرة بمكس ما توقعناه في المقدمة والتجزيه
بالضرورة لايندم اطلاقا جو المسرحية العام .

ان مسرحية الجنس الثالث عالم بحث عما هو
جديد في الانسانية لاكتشاف لحظات اعمق من الحب
والادراك والخلق المبدع لم تحقه المسرحية اطلاقا .

(١) الجنس الثالث مسرحية ل : يوسف ادريس .
النشر عالم الكتب سنة ١٩٧١ .

(٢) «برولوج Prologue : خطبة لو لصيدة
بلقية احد المشايين قبيل عرض المسرحية لو ملحة لرواية لو
لصيدة يتألف من كلمتين (قبل كلمه) ويعتقد ان اول من
ابتكره يوديبس وقال مستمرا حتى القرن الثامن عشر ولم
يعد بعد مالوفا فاختار من الشرح بعد ذلك في القرن التاسع عشر .

تعرف عليها في العالم الاخر هي مريدة علم اسمها
«هيلدا» يقبل معها آدم بالرغم من حبهاله ، لكنه
يرفض هذا النوع غير الصادر من الاعماق حتى
يتحقق الجنس الذي يريده من التواؤم . وبعد تجربة
فاشلة في اختبار علمي راح ضحيته ارنوب رفضت
ان تقدمه قتيلا جديدا واتهمت (ناره) آدم بان ابعائه
كلها خضعت عملية القتل دون نتيجة ، فتنتحر بعد ذلك
لكنه يعود ويعمل لينجز في ظرف قصير ما عجز عنه
في سنوات ، انقذها ولا يفهم كيف انقذها ، وبعد
ذلك يتوصل الى خلق الجنس الجديد .

لقد عرض لنا يوسف ادريس في مسرحيته
الجنس الثالث مسائل مهمة لم يلجها المسرح العربي
سابقا ، مسألة الكون القائم على الحب فجسات
باهتة مزيلة لا تحمل سمة فكرية واضحة . وتستند
على اساس علمي واصبحت آراؤه عبارة عن افكار
متنوعة لا ضابط لها مبنوثة في كل فصل من
فصول المسرحية .

طرقت المسرحية افكارا انسانية سبق وان
عرفها المسرح العالمي فتأثر بها فنشاهد اثار مسرح
«سارتري» في الاختيار والحرية . اما حالة الحصار
ذاتها فهي عينها حالة الحصار عند «كامو» وفكره
التمرد ذاتها في «كاليجولا» . فما هو التمرد الذي
رغب الكاتب فيه ان التمرد لديه ينتهي بالخضوع
بمكس التمرد الكاموي الذي يبدأ - على حد قول
كامو - بالخضوع ، ان عملية الخضوع تبدأ عند
كامو بالانفجار ضد التمرد عليه سواء اكان قدرا او
وضعا بشريا خاصا ، فالخضوع اذن لا يكون داخل
عملية التمرد فهو خارجها لكنه محركها دافعا اياها
الى ابعد الحدود هذا ما يوضحه كامو ، والذي
نعرفه ان التمرد يجب ان يعود بالضرورة الى ثورة
عارمة بعد ان تجتمع ارادة المتمردين ، فالتمرد
عند ادريس اذن تمرد نفسي ليس له اي صفة
اخرى ، انه الخضوع دون حافز .

ان الفكر الثاقب في المسرحية يتألق في الفصل
الثاني :

تعالى نعيش لحظة الوحدة العظمى ، وحدة
الانسان والنبات والحيوان والشعور والاشعور
والجماد والزمان والمكان ، لحظة بداية كل شيء ،
نهاية كل شيء . الوجود الواحد (ص ٣٩ .

ان الحب الموهف الشعري يتألق لكنه
سرعان ما يخبو وينوب تماما حتى يبلغ الصفر
والضمة في الفصل الاخير فلا تحقق المسرحية فيه
ما اراد لها المؤلف تماما . (فالكائنات زمانية

الارض.. والانسان في مسرحية صوت النخل

بقلم : حسين العلي

من مقالاتنا وانحيازنا ان كان ثمة طن
بوجود هذه المقالة وهذا الانحياز .

وحين نقرر هذا مسبقا فاننا بهدف
اضاءة الخلفية التي كانت عليه المرحلة
الزمنية التي سبقت مسرحية
« صوت النخل » ليتسنى
لنا تبرير خصوصية هذا النص
في مجال النص المسرحي الواقعي الهادف
الملتصق بالارض والانسان عندنا هنا في
العراق .

ليس من اللازم في بحثي هذا من اجل
تبرير حكمي السابق ، القيام بعملية
احصائية لكل من تعرضوا لموضوع الارض
والانسان من كتاب المسرح ، بل يؤدي
غرض هذا البحث الاشارة الى اكثر هذه
النصوص كمالات في رؤيتها الواقعية الفنية
لم يتعرض لمسألة « الارض والانسان »
من كتاب المسرح عندنا بوعي - ولا اريد
ان نقرر كمال هذا الوعي - سوى
الكاتبين عادل كاظم في «مسرحية الكاع» ،
ونور الدين فارس في مسرحيته «اشجار الطاعون» ،
و « العطش والقضية » ، واخيرا
طه سالم وشاكر السماوي في مسرحية
« صوت النخل » .

واذا كانت الفترة الزمنية التي تمتعت
بها مسرحية «الكاع» و «اشجار الطاعون»
و «العطش والقضية» ، اعني الفترة التي
كانت تسبق ثورة الرابع عشر من تموز ،
وترخص بها ، فانها تختلف عن تلك
المسرحيات في رؤيتها الواقعية ، وهي
رؤية جديدة كما سنرى .

ان عادل كاظم في مسرحيته «الكاع»
لم يوفق الى فهم علمي في تناول قضية
الارض ، ولم ينته الى فرز دقيق لقوى
الصراع في الريف ، وانما راح يتخبط في
ذلك فيقدم لنا السركال على انه القوة
المهيمنة في الريف ... فيخرج بذلك
الشيخ بعيدا عن حومة الصراع ، بل
ويبري ساحة مما قد يلحق بالفلاحين
من مظالمه (١) . وان العنصر الرئيسي
في الصراع على البقاء في الارض عبر حبيبة
البطل لم يفض الى نهايته المحتومة ،
وانما صار الى مفهوم مسيحي في الفداء
والثورة (٢) . وان العنصر الايجابي في
هذا الصراع يتشكّل في تحول البطل من

الى مكانة هذه المسرحية الجديدة في
مكتبة المسرح العراقي ، ويتضح حجم
التجني الذي لقيه نتيجة الفهم القاصر
الذي تكشف عنه عملية الاخراج من
جهة والنهج النقدي الخاطي - السلي
عولجت به هذه المسرحية من جهة ثانية
ان مسرحية (صوت النخل) وهي
على طريق رؤية مشكلة الارض والانسان
عندنا رؤية ملتزمة جدية مسرحية لها
مكانتها الخاصة ولا اريد ان اقول كاملة
في خصوصيتها هذه . فان من الطبيعي
ان تتعرض اعمال مثلها لكسل الام
المخاض العسير الذي لا يمكن بحال ومهما
كانت الامة قاسية ان تذهب بروعة
وزهو هذه الخصوصية .

قد ابتدوا مغاليا وقد ابتدوا منحازا
ولكن نظرة واحدة الى واقع المسرحية
الواقعية الملتزمة عندنا يذهب بالاحساس
بمثل هذه المقالة ، وذلك الانحياز .

ليس هنا من ينكر ان محاولة
الاقترب من الواقع والتعرف عليه ،
ورصد بنية تفسيره ، ومن ثم العمل
من اجل تغييره ، كان وما يزال مصدر
معاناة كبيرة للكاتب المسرحي العراقي
كما ان مجرد التفكير في معالجة مسألة
الارض وانسانها بخاصة ، كان وما يزال
يوقعه في حرج اقصى ، ومعاناة اشد
بسبب من حساسية هذا الموضوع
اجتماعيا وسياسيا .

ثم ان غياب النص المسرحي الهادف
الملتزم ، ذي الرؤية الواقعية الجديدة ،
والتكامل فنيا وموضوعيا ، والسلي
يكشف عن واقع الجذب الذي يعانیه
المسرح العراقي ، يخفف الى حد بعيد

في النقد المسرحي الذي يمارسه
البعض عندنا ممن لم يؤهلوا لهذه المهمة
الصعبة تتواجد ظاهرة مبدانة تكاد تكون
قائمة الحضور لقد تمثلت هذه الظاهرة
وما زالت ، بالحكم على النص الادبي
للتمثيلية ، ومن ثم على الكاتب ، من-
خلال عملية الاخراج المسرحي وحدها .

ان اعتماد هؤلاء الناقدين مسا
يمرض على خشبة المسرح مادة لنقد
النص ، وتجاهل النص نفسه والذي
طبع بموافقة المؤلف وعلمه وهو الشسيه
الوحيد الذي يجب ان يحاسب عليه ،
والجهل ببدا حجب رقابة المؤلف على
تنفيذ النص ، واستقلال المخرج فنيا ،
وما يمكن ان تقود اليه هذه الاستقلالية
من تغيير في النص ، وازضافة اليه ،
وحذف منه ، وفقا لما يتطلبه احساس
المخرج بالنص ، ووعيه له ، وموقفه
منه والذي يتحدد بموقفه فهمه الذي
بتشكّل منه وبه تفسيره الخاص له ، ومن ثم
تجسيد هذا التفسير اداء وحركة .

ان اعتماد هؤلاء النقاد هذه النظرية
الاحادية وتجاهلهم وجهلهم لامور معينة
هو الذي كان وراء تكريس هذه الظاهرة
الرديئة في افق النقد المسرحي عندنا
وهو الذي اسهم في تكوين منطلقاتهم
النقدية الخاطئة التي ما كانت لتقودهم
الا الى ممارسات نقدية رديئة ، وفهم
نظري خاطي .

وما كانت مسرحية (صوت النخل)
للكاتبين طه سالم وشاكر السماوي ،
واحدة من ضحايا هذه الممارسات النقدية
الرديئة ، وايت ان اعرض للنص
والاخراج ليمكنني الاشارة بموضوعية

الهروب الى التعلق بالارض .

اذن فما يجري على «كاع» عادل كاظم لايعلو كونه تمردا فرديا حول المؤلف جهده ان يربط فيه وبه بين حب البطل والارض ، وهو بهذا لم يحاول ان يصور الا جانباً ضيقاً مما يجري على الارض وما كان يتحمله انسانها ، انها صورة عاطفية رومانتيه لتثبث الفلاح ، وليس وعياً لا كان عليه وعي الفلاح من اجل تغيير علاقات الانتاج الاقطاعية السائدة يومذاك .

واذا كانت الرؤية الواقعية في «كاع» عادل كاظم تتمثل بشئ هذا الضيق من الوعي ، فان نور الدين فارس في مسرحيته «اشجار الطاعون» و «العطش والقضية» لاتتسع رؤيته الواقعية لمشكلة الارض الا بقدر ، ان مسرحيته تناول لمسالة الارض في محافظة ديالى القائمة على اساس من العلاقات الانتاجية المنبثقة من مبدأ الملكية الصغيرة ، حيث يدور الصراع بين مالك صغير واخر كبير نسبياً ، تدعّمه السلطة ويتمتع بنفوذ مالي يحقق له نفوذاً اجتماعياً زائفاً يعتاش عليه الى حين ، ولم يعالج المسالة في اطار علاقاتها الانتاجية الاقطاعية التي تسود من ارجاء اخرى من هذه المحافظة ، والامر كما نرى ليس كل المسالة .

اقول اذا كانت رؤية الارض وانسانها المنسحق عند الكاتبين عادل كاظم ونور الدين فارس يمثل هذا الفهم ، وان الصراعات التي عالجوها كانت تتمثل في تمرّدت فلاح او مالك صغير بوجه اقطاعي او مالك اقوى مع محاولات قسرية لمنع هذا المحتوى شمولية اكثر ، فان المسالة تبقى قاصرة ، وان التمرّد لا يخلو ان يكون تمرداً فردياً ، فالارض وانسانها المنسحق التواق الى تغيير العلاقات الانتاجية الاقطاعية السائدة انذاك لامكان لها في العمل الدرامي لكل منهما .

الارض هادئة ساكنة وكذلك انسانها المنسحق ، انه تجاوز - لسبب ما - لا كان يجري في الريف العراقي من وعي حرك الفلاحين المنسحقين اكثر من مرة وبشكل كفاحي رائح في جنوب العراق وشماله (انتفاضات فلاحي ال

الذي رجع في العبارة ، وانتفاضة فلاحي دهزتي احدى العشائر الكردية في الشمال) و (انتفاضة فلاحي غماس والشامية في ١٩٥٤) .

ولهذا السبب بالذات ، ولغيره ، قاتى مسرحية «صوت النخل» لتكون خطوة علفية ، او طفحا انفعالياً غير واع ، لقد تمثلت جراتها الهادفة الواعية برؤيتها واستيعابها لحقيقة ما كان يسري الى الارض وانسانها من وعي طبقي ثوري بفعل تواجد العمل الوطني عليها لاكثر من فئة ، منذ الاربعينيات ، والذي كان يسعى من اجل ان تتحرك الارض ، ويتحرك انسانها بوعي ضمن حركة المجتمع الصاعدة بغية تغيير كل العلاقات الانسانية التي كانت تشد المجتمع العراقي بأكمله الى وراء من اجل ابقاء التبعية والتخلف والاذلال .

واذا كان المؤلفان قد اتخذوا من ريف الجنوب وانسانه - وهو خير نموذج للعلاقات الاقطاعية في عراق ما قبل تموز - مادة ومكاناً لهذه المسرحية ، فان هذا يعني بالضرورة انهما ينطلقان من وعي باهية المسرح التربوية بما يجب ان يثريه «من انفعالات طبقية ثورية» (٣) ومن منطلق رفض كافة الصيغ المسرحية التي «كتفت» بتصوير المآسي العائلية والصدّات الفردية (٤) لان على المسرح اليوم « ان يبرز المواقع الاجتماعية لهذه المآسي وتلك الصدّات واضفاء اكبر قدر ممكن من الوضوح على الفكرة والكلمة والحركة» (٥) وان لابد من اضفاء وضوح ايديولوجي على المسرح «يمحو لدى المتفرج احتمال الشك او التناقض في التفسير عند النقده» (٦)

ولكن هل يعني هذا اني احجب عن الكاتبين الفاضلين هذا الفهم ؟ ان هذا لم يكن ليخطر على بالي البتة وانا اكتب هذا لان الذين لا يفهمون هذه الضرورة (لما يجب ان يكون عليه المسرح) اما غريباء جداً ، واما اعداء للجماهير نتيجة لرد فعل طبقي ، واما غير متبصرين بالامر وقادرين على فهم الاهمية الحاسمة للجماهير في التاريخ المعاصر (٧) وحاشا ان يكون عادل كاظم ونور الدين فارس

احد هؤلاء الثلاثة . ولكن لماذا لم يحاولوا ذلك في اعمالها الدرامية ، فجوابه منوط بها وليس لنا ان نفكر بالجواب عنه لانه يدخل ضمن الخصوصيات التي لا تريد التورط فيها بحال .

اذن فان ما يميز مسرحية «صوت النخل» هو رؤياها الواقعية الجديدة ومضمونها الاكثر ثورية .

ان المؤلف لم يفرض على القرية مشكلة من خارجها ، وهو لا يجعل من هذه القرية ضحية لتصوير فكري مجرد او اداة للتبشير بفكرة من الافكار لفرض هذا التبشير وحده ، ولكنه يحاول مخلصاً ان يرى القرية في واقعها ، ويستشف اعماقها وهو بالتالي ليس بالطاويء الغريب او المتفرج المحايد ، ولكنه منتم الى القرية وانسانها ، وجزء منها ، ينور معها وفيها .

ولانه يرى الارض من خلال حركتها الدلالية «فهو لا يخلق من رجالها ابطلاً اسطوريين يقومون بالمعجزات ، ولا يرى فيهم ايضاً مجرد عينات للفحص ، مرضى جسمياً ونفسياً ، نماذج للفقر والجهل والمرض ، ولكنه يراهم كما هم يعيهم لانه لا يستطيع ان ينفصل عنهم ، ولكن حبه لا يدفعه الى تلوين هذا الحب بالوان «قوس قزح» فهو يحاول التعامل معهم كما هو يعيهم وحسانتهم» (٨) .

لقد دخل مؤلف «صوت النخل» عالم الارض بصورة اعظم واكثر اخلاصاً من كل المحاولات السابقة .

لقد استطاع المؤلف ان يحقق لمسرحيته الحركة في الزمن ، وقد حقق ذلك بمهارة ، بحيث اصبحت الحركة ليست مجرد حركة ظاهرية ولكنها اصبحت حركة ديناميكية قوية ومسيطرّة تتسلل ببراعة الى كل جزئياتها وتسيطر عليها وتحكمها ، وهو في كل ذلك لم يجرب النفاذ اليها عن طريق التلبس بلبوس الواعظ الاخلاقي او المبشر السياسي فقط .

ان طبيعة التكنيك الذي لجأ اليه المؤلف في رصد عالمه ، والكشف عن عملية التغير والتحول الذي طرأ على اناس هذه القرية يتكشف لنا من خلال

تنامي العمل الكفاحي السري المنظم ، وإن ذلك القضاء جهما كبيرا سواء في رسده لتطور العمل ، أو في الكشف عن تغير هؤلاء الناس نفسيا وموقفا من خلال الأحداث وتناميها على الأرض ، لوحة بعد أخرى .

والمؤلفان يرصد هذا في مجتمع أرضه ، فانه يرصد بخاصة ما قد يحدث من تحول جيد أو رديء في قوى الثورة ، لقد كشف لنا عن برم وضجر البرجوازي الصغير في العمل الثوري وما يقوده هذا الى اعمال مبتسرة قد تؤدي الى اجهاض الثورة وتبديد قواها (زيدان المعلم) وإذا كانت «اللغة هي الوسيط الرئيس لعملية التخاطب» (٩) في المسرحية فإن مؤلف صوت النخل يعاني في البحث عن اللفظة النقية الدالة المعبرة ، وفي جعل التركيب «اللغوي في مسرحيته أكثر انسجاما مع شخصه وأكثر ايجاء وواقعية لانه يهدف الى وضوح الفكرة والموقف الذي لا يقود الى التشكك أو سوء الفهم عند النقد .

وإذا كان هذا قد توافر بشكل واضح في مسرحية «صوت النخل» فانه لم يكن ليتوافر في مسرحية «الكاع» ومسرحيتي «العطش والقضية» و «اشجار الطاعون» لقد كانت المسحة الرومانسية ، والتأمل المثقف ، والصور الفنية الحضرية السمة الواضحة - في حوار نور الدين فارس وإلى قدر ما في حوار عادل كاظم . ان التكنيك واللغة ، وقبلهما المضمون المهادف الجري ، هي التي تمثل السمات الخاصة التي تميزت بها مسرحية «صوت النخل» في نصها الادبي ، وهي التي تمنحها المكانة الخاصة أيضا في النص المسرحي العراقي .

أما من حيث البناء الدرامي فانا لا نكابر فنقول ان نص «صوت النخل» كان نصا دراميا متكاملًا ، ان المقطوعات الشعرية التي كانت تصدر كل لوحة ما كانت لتعني عنصر الوعي الذي يهدف اليه الراوي البرشطي بحال حتى في حالة تحويلها الى رقصات تشكيلية والشباب الغريب صاحب المكتبة كان من الممكن ان يكون بديلا عنه ابناء أحمد

الفلاحين الذين يدرسون في المدينة ، وطول الحوار في بعض الاحيان كان مما يشتت الحدث ولا يركزه ، ومحاولة المزج بين الاسلوب الرمزي والواقعي في اللوحة لم يكن مجديا .

كل هذه هنات تنتقص من كمال النص ولكنها لا تقض بحالة من قيمتها التي اشرنا اليها انفا

هذا ما يمكن ان يقال عن النص ، ومن هنا كان يجب ان يكون المنطلق لتقويته وتقدمه ، ولكن الذي حدث ان المسرحية تعرضت لتشويه بعض الناقدين الطارئين من جهة ، وإلى اعراض بعض المثقفين عنها أو التشكيك بقيمتها مأخوذين بما كان ينور بين الكواليس الفنية من همس له أكثر من سبب ، وبما رافق الاخراج من عملية تشويه متعمدة .

ان ما رافق النص من انتهاكات سواء من قبل المخرج أو من قبل بعض الممثلين والذي كان اسهاما في عملية التشويه هذه ، تضع امامنا قضية خطيرة تهدد المسرح ان لم تعالج بحكمة .

ان اخراج اي نص مسرحي بنجاح يقتضي قناعة المخرج به والتفاته معه «حسا ووعيا وموقفا» (١٠) وتوفير العجالة التي تتخطى به حدود المسلك الوظيفي الى الموقف الفنان الذي يرقى به الى صعيد ذلك النص .

ان الايمان بهذا متولد من ان «المخرج فنان مستقل ، يستخدم فنانين آخرين ، وينظم فيما بين اشكال فنونهم في كل متكامل بل هو جماع فن المسرح» (١١) ينتج منه استيعاب واع للنص ومحاولة تجسيده اداء وحركة ، واغناؤه بأبعاد ورؤية جديدة ، وتجاوز سقطات المؤلف في تناول البناء .

وان الايمان هذا - أيضا - هو منطلقنا في الحديث عن العلاقة بين المخرج وما اصاب مسرحية : «صوت النخل» من تشويه .

لقد كان المخرج غريبا عن النص فلم يتمكن ان ييسر في لاستيعاب الرؤية الجريئة له ، ناسيا بأنه تصوير لمهد سابق مدان ، وان النظر «الى الماضي لنعرفه ونذكره امر ذو أهمية كبيرة

لقوة لم تع بعد ذاتها بالقدر الكافي ، قوة لم تعرف أو نسيت طبق العنصر الحر في الماضي» (١٢) .

ولكونه غريبا عن النص موقفا وحسا ووعيا كانت المحاولات المتتالية لافراغه من محتواه الثوري في أكثر من لوحة من اللوحات الثمان التي تتألف منها المسرحية . ان أكثر المحاولات خرقا وتجاوزا لارادة المؤلف هو عدم ربطه لفعل قتل الشيخ من قبل «تبعه» مع فعل الثورة ودخول «حمد» والثوار الى قصر الشيخ عند احتلاله في الختام . لقد حنقه المخرج بالرغم من اصرار المؤلف على ضرورة ابقائه كضابط لفعل الثورة ، وكضرورة كفاحية تكامل الممارسات السابقة والتخطيطات التي اقربها الثور ونفذوها في اللوحة الخامسة والسادسة فصاعدا . وقبل مثل هذا عن الدرس التقليدي الساذج ، وتجاوز مناقشة خطة الثورة .

ان الاخلاص للفن يقتضي من المخرج والممثلين على السواء تجاوز كل ما يعرقل تطور العمل الفني ، والتشكك لذواتهم ، وانخضاعها لارادة الفن التي لا ارادة فوقها . ان الاخلاص للفن يقتضي هذا اذا اراد الفنانون ان يسهموا حقا في اغناء الحركة الفنية وأثراتها ، لان كل ما يضر بالعمل ، في الخلق المسرحي ، جريمة ، كما يقول ستانيسلافسكي (١٣) .

- (١) محمد مبارك/الكاع : مدى استقامة التفكير وطريقة تناول/ وهي اعمال العدد ٤٥ .
- (٢) المصدر نفسه .
- (٣) المسرح لاوديت اصلان - ج١ - ص ١١٢ مادة (مكسيم غوركي) .
- (٤) ٧ ، ٦ ، ٥ ، ٤ المصدر نفسه .
- (٥) الروائي والأرض - الدكتور عبدالحسين طه بدور .
- (٦) المسرحية من ايسن الى البوت : ريموند وليمز - ص ٣٧ .
- (٧) محمد مبارك - المصدر نفسه .
- (٨) المسرحية من ايسن الى البوت : ريموند وليمز - ص ٤٩ .
- (٩) المسرح لاوديت اصلان - ج١ - ص ١١٢ مادة (مكسيم غوركي) .
- (١٠) المسرح لاوديت اصلان - ج١ - ص ١١٨ مادة (ستانيسلافسكي) .

● سويسرا

ذكرى ميلاد ماكس فرش السيتيني

بقلم : فيرنر هيلفك

في مقهى المتنفذين في مدينة زوريخ
ومنذ ستين عاما حين يلج الزائر بابها
.. يجد في صدر المكان حزمة من
الجرائد المعدة .. لقراءة رواها واليوم
حينما يبحث هذا الزائر عن جريدة
ليدفن وجهه فيها ، لا يجد واحدة في
المكان المخصص لها .

بينما يجلس احدهم محاطا بكل تلك
الجرائد وغارقا في مطالعتها .. وحينما
يسأل البعض فيما اذا كان بالامكان
استعارة احداها ... عند ذاك تشراب
نحوه نظرة حادة عبر نظارة سمكة ،
يفهم منها الرفض وحينما يحاول هذا
الزائر ان يستنجد بالنادل ، مستفرا
عن سبب سيطرة هذا الرجل الاشيب
واستحواذه على كل الجرائد رغم انها
معدة للجميع ... يأتيه جواب النادل
.. انه الكاتب والشخصية المرموقة
ماكس فرش .. لذا ينسحب هذا
الزائر مرددا كلمة .. هكذا !

ولد الكاتب المشهور ماكس فرش
في ١٥-٥-١٩١١ في مدينة زوريخ
وامتن الهندسة المعمارية ... ومن
تصاميمه في مسقط رأسه قاعة للسباحة
... صممت بشكل يبعث على الدهشة .

لقد استطاع ماكس فرش ان يكتشف
مواهبه المتفتحة على الكتابة في وقت
مبكر .

وعند اعلان الحرب يتذكر المرء بطلا
سلسلة كتاباته في جريدة (زوريخ
الجديدة) بعد ان يضع الاديب المشهور
(ايدوارد كورودي) لمساته الاخيرة
عليها .. وقد نشر تلك السلسلة تحت
عنوان « اوراق من كيس الخبز » وكلها
مكرسة ضد مدنى حدود بلاده .

وقبل هذا دفع مجموعتين قصصيتين
للطبع « يورك راينهارد » وكان ذلك
خلال عام ١٩٣٤ والاخرى نشرها تحت
عنوان « الجواب يأتي من منطقة
الصمت » وكان ذلك عام ١٩٣٧ ..
هاتان القستان اثبتتا ماهية هذا الرجل
وجعلته من اقرب الادباء الى قلوب القراء
وبعد ذلك توالى نتاجاته الناجحة في
مختلف ميادين الادب .

وظهرت له مقالات يومية حول حياة
فنان يتأرجح بين الرفض للنساء والعالم
بشكل عام .. انهما مسألتان ظل ماكس
فرش يبحث فيهما دون كلل .. وهذا
قاده لخوض التجربة في ميدان اخر
(عالم المسرح) متخذاً منه اداة جديدة
للتعبير .. وقد انتهج طريقة برشت
الحبية في ايصال وتوضيح رأيه .
وخلال عام ١٩٤٥ كتب تمثيلية اذاعية
تحت عنوان « الان يغنون ثانية » وقد
اثارت ضجة كبيرة وكانت بمثابة هزة
عنيفة للشعور العام الذي خيم بعد
الحرب .. ومن اعماله الخالدة التي
سطرها عام ١٩٤٦ هي (جدار الصين)
و « حينما لقت الحرب اوزارها » وهذا
العنوان الاخير مأخوذ من احد ابيات
برشت الشعرية « بناء الوطن » ومنذ
عام ١٩٥٧ تألق نجمه على صعيد العالم
وتبوأ أعلى القمم الادبية ومن اشهر
اكتسب قصته التعليمية « هومسو
فاير » واتبعها بمجموعة قصصية اخرى
ومسرحيات عديدة وقد ترجمت معظمها
الى مختلف لغات العالم .

واليوم يعتبر ماكس فرش رائدا
للادب السويسري الحديث ويعتبر ثروة
ادبية ضخمة .



ناجح المعموري

في الصراخ والدوران ضمن البيت • لا في الفعل البارز المؤكدة الامكانية: النضالية التي يمتلكها الانسان • وما يلاحظ من تغيرات عند الشاب في نهاية المسرحية فرضتها العوامل الاجتماعية الموروثة كجانب فعلي مع بعض الاولويات لفهم الثورة •

ان الجراد تقدم مضمونا انسانيا • طفي كثيرا على وسائل العمل الفنية • واندفع المؤلف كثيرا في ادانة الواقع لكنه لم يتحمل الجراءة في ادانة الانسان الشكلي ان الاكتفاء بتقديم القضية بجانبها الابدلوجي لا يمكن ان يوجد لها علاقة مع العالم • مع الانسان • حتى تجعلها هذه العلاقة (باعتبارها حقيقة) التي تجربة ذهنية خالصة • حينئذ تكون الوسائل المتحركة هي الفعل المضاد الساعي نحو التغيير • ان الثورة وعلاقتها مع الواقع تعني التنظيم والتوجه نحو الطبقات الدنيا لاستقطابها في خط ثوري • والاتجاه ثانياه نحو الطبقات المستفيدة وانهاء كل انواع التسلط القسري المفروض • ان المؤلف ترك الواقع الاجتماعي ولم يقدمه لنا على ضوء غزو الجراد وانما قدمه بالصورة التي تمانلت في ذهنه • واكد على تقديم العالم من خلال الرمز • وهذا يساعد احيانا على التشخيص باعتبار الرمز المنظور او المسموع من معنيات التشخيص التي يلجأ اليها الكاتب المسرحي لكن التشخيص في مثل هذه الحالة (مع كون المسرحية فكرية) يكون اساسا اوليسا • اي ان المسرحية شخصت لنا شيئا كثيرة منذ البداية • المهم في مثل هذه الحالة هي الاختيار الصحيح للوسيلة المقاومة العقلية للتغيير • ما لم تتوافر القدرة على تغييره • واذا ظلت القدرة كامنة تحت السطح ولم تتمكن من العوم فان هذا يعني احباطا وعملا سلبيا • الخ معي الدين زنكنة على اظهار الشاب امام القاري عن طريق التقرير • وفي مثل هذه المضمات ذات السمات

كان الحدث المسرحي يسير داخل البيت وفي غرفة واحدة • والمسرح الانساني لا يحدده ضيق المكان • ولن يظل في معزل عن قضايا الانسان في كل مكان • اسئلة كثيرة تراود الذهن حينما ننتهي من قراءة الجراد • ماذا قدمت الشخص لواقع الذي افسده الجراد • ماهي نتيجة الجوع • وما هي النتائج التي عكسها على تفكير الشخص باعتبارها تكويننا من عدة عوامل اهمها الجسدي والذهني • هذه الاسئلة ظلت وللأسف بغير جواب • ان الانفعال والضجر تجاه الحياة العامة ومسببات التدهور لا يكفي مطلقا • ان الحركة الداخلية لاظهار تفكير الناس ضمن ظروف سيئة من الامور المهمة في مثل هذا العمل • لان شخص المسرحية لم تكن شخصا نمطية بالمعنى المعروف ولم تمتلك جزء من مصيرها الفردي لانها كانت شخصا ممثلة لقطاع عام • وتحمل هوما جماعية • فكان من المفروض ان يلتقي صراع الجماعة ضد الجراد • وعلى امتداد خط واضح • يحدد ميزات تلك الشخص لا فقط الاكتفاء بالتصريح عنها •

ان الشخصية المسرحية تكون عموما واقعة تحت تأثيرات كثيرة • وضغوط داخلية • وعوامل يجب ان يتمكن منها الحوار المسرحي ويقدم للقاري تحديدا لها في احسن الحالات • او التدليل اذا امكن • فتتحرك الشخصية المسرحية يشترط بالضرورة توفر عوامل عديدة منها النفسية والاجتماعية والفكرية • هذه كلها تقود الشخصية نحو صراع متطور • لانحس فيه خيولا • ان الواقع الاجتماعي المتدهور يمس عدة ظواهر على الوضع انعام للشخصية • وان مهمة معي الدين زنكنة تحددت ضمن اطار الخير والشر والثورة والفساد • ولكنه لم يقدم لنا معلا ثوريا كان فيه الانسان الوسيلة الفعالة والمفجرة • بل اكتفى بطرحه شخصا ضاق بهوم وجدت نفسها لها

* امراق

ملاحظات حول مسرحية
الجراد

بقية شهريات المسرح على ص ١١٩

هندوون الرمل

أدوارد ألبي



مترجمة وقصيدة في فهد واهل
ترجمة: محمد، يا فهد حبه

مسرحية قصيرة من فصل واحد
للكاتب الأمريكي المعاصر «اندوارد ألبي»
كتبها عام ١٩٦٠ وفي مقدمة الكتاب التي
ضم ثلاث مسرحيات « قصة الجنية »
موت « بيزي سمث » وهذه المسرحية .
كتب هذه الفقرة - في مقدمة هذا
الكتاب - حول المسرحية : « زمن
مسرحية صندوق الرمل اربعون دقيقة ،
كتبها تلبية لطلب وصلني من « المهرجان
العالمى الثانى للمسرحيات القصيرة » ضمن
برنامج الصيفى المقام فى مدينة
« سبوتو » فى إيطاليا ، وصلني هذا
الطلب فى وقت كنت منشغلا بكتابة
مسرحيتى الاطول « الحكم الأمريكى »
فوضعتها جانبا للعودة لها فيما بعد .
اما عن مسرحية (صندوق الرمل) فقد
اخلت لها بضعة شخصيات من (الحكم
الامريكى واحللتها فى اشكال درامى
يختلف عن اشكالها فى المسرحية الاطول .
وعكلا كانوا سعداء خارج الوطن ،
أمل الا اكون قد اقلتهم عناء فسى
اقتسامهم على دراما « صندوق الرمل »



المظهر :

طاولة بار ، يقف عليها احدهم . وبالقرب
من الاضوية التحتية من الجانب الايمن البعيد
كرسيان بسيطان صفا بمواجهة الجمهور ،
وبالقرب من الانوار الخلفية للمسرح والى الجانب
اليسر البعيد وضع كرسي آخر امام حمالة النوتة
الموسيقية بمقابلة الجهة اليمنى للمسرح .
اما القسم الخلفى البعيد ، فى الزاوية .
وضع (صندوق الرمل) مع مجرفة وسطل صغير .
بينما تشكل السماء خلفية المسرح التى تتبدل
- مع سير المسرحية - من الصباح المشرق الى غمة
الليل .

فى بداية المسرحية يكون الوقت صباحا . .
مشرقا . يقف الشاب على الطاولة بمفرده ، الى
الجانب الخلفى الوحيد البارز من صندوق الرمل ،
يؤدى حركة آلية يستمر فى تكررها حتى نهاية
المسرحية هذه الحركة يؤديها بدراعيه اللتين تبقيان
متعطلتين ، واقترح ان تؤدى هذه الحركة بطريقة
تشابه حركة الاجنحة ، الى الرقرفة . . . وبعد
كل هذا . . فان الشاب هو رسول الموت .
(يدخل كل من مامي ودادى من يسار

« صندوق الرمل » مسرحية قصيرة فى ذكرى

جدي (١٨٧٦-١٩٥٩) .

زمن المسرحية : ٤ نيسان ١٩٦٠ .

المكان : نيويورك - صالة جاز
الشخص :

الشباب - ٢٥ عاما ، وسيم مشدود القامة

فى ملابس الاستحمام .

(١) مامي - ٥٥ عاما ، امرأة حسنة المظهر ،

يبدو عليها الوقاء .

(١) دادى - ٦٠ عاما ، رجل ضئيل الحجم

اشيب ونحيف .

الجدة - ٨٦ عاما ، عجوز ذليلة ، صغيرة

الحجم بصورة ملحوظة لها عينان براقتان .

الموسيقى - رجل فى سن غير محدودة ،

اقرب الى الشباب والوسامة .

(١) ملاحظة : « ينادى مامي » ودادى « بعضهم

بهذين الاسمين ، ولا يجب ان نقترح تغييرا

لاسميهما للملائمة الاقليمية لكان العرض ،

ان هذين الاسمين عديمى الوقع ، خاليا

التأثير ، ويؤكدان خواء الشخصيتين » .

ملاحظة المؤلف

المسرح ، تظهر مامي (اولا) .

مامي : (مشيرة لدادي) حسنا .. وصلنا اخيرا .. وهذا هو الساحل .

داداي : (بصوت يشبه المواء) انتي بردان ... مامي : (تقاطعه بضحكة خفيفة) لا تكن سخيفا ، الطقس حار كالجبر .

انظر الى ذلك الفتى الجميل ... فوق . انه لا يفكر في البرد . (تتحرك نحو الشباب) هلو .

الشباب : (يبتسم تكريما) هاي !

مامي : (متفحصة المكان) يجب ان يعمل هذا باتقان .. الا تعتقد ذلك .. داداي ؟ فهذا رمل .. وخلفك الماء .. ماذا تعتقد داداي ؟

داداي : (بابهاهم) عم تتكلمين .. مامي ؟

مامي : (بنفس الضحكة الخفيفة) حسنا .. عن ماذا اتكلم .. طبعا انها موجودة هنا .. ليس كذلك ؟

داداي : (يمز كفتيه) انها جددك انت .. وليست جدتي .

مامي : اعرف انها امي ، والا فما الذي جئت بي من اجله ؟ (فترة صمت) حسنا .. والان ناتي بالجدة . (صانعة نحو جناح المسرح الايسر) انت يا من هناك ! .. يمكنك ان تدخل الان .

(يدخل الموسيقى) . يجلس على الكرسي المخصص في يسار المسرح ويضع النوتة على الحماله .. يتنها للعزف .. مامي تومي له براسها ايلانا له باليه .

مامي : جميل .. جميل جدا . هل انت مستعد داداي ؟ هيا نحضر الجدة الان .

داداي : ما الذي تقولينه مامي !

مامي : (وهي تقتاده نحو الخارج) من يسار المسرح (طبعا اعني ما اقوله (الى الموسيقى) يمكنك ان تبدأ الآن .

(يبدأ الموسيقى بالعزف ، بينما تخرج مامي ودادي ، ومن حين لآخر يومي الموسيقى براسه للشباب) .

الشباب : (بابتسامة تكريم صغيرة) هاي !

(بعد الحظة يعود ، مامي ودادي ، يحملان الجدة المعجوز ، من تحت ابطيها . انها متخفية تماما ، ورجلاها المصفوفتان لا يلامس قاعها الارض . وجهها الذي تطلوه البراءة والانكسار يدعو الى العسيرة والخوف) .

داداي : اين نفسها ؟

مامي : (بنفس الضحكة الخفيفة) اينما ساققر طبعا .. دعني اري .. حسنا .. ها ،

انوارد اليي : - مسرحي امريكي مامر ولد في ٢ اكتوبر ١٩٢٨ - اتم دراسته العليا في جامعة كولومبيا . - كتب عدة مسرحيات هي على التوالي : -

- موت بيزي سمث
- العلم الامريكي
- صندوق الرمل
حتى عام ١٩٦١

- قصة حديقة الحيوان - ١٩٦١

- من يظف لرجينيا وولف - ١٩٦٢

- انشودة لثقب العزيرين - ١٩٦٣

- الصلصة اليس - ١٩٦٤

- مالكولم - عن رواية (جيمس بوردلي) - ١٩٦٦

Delacat Balace وجائزة بولتزر عام ١٩٦٧ (توافق

دقيق)

- كل شيء (بالديقة) - ١٩٦٧

- مسرحيات ذات الفصل الواحد والمصلين بالصندوق و سطنتلات

البريس مايو ١٩٦٨

هناك فوق .. في صندوق الرمل (فترة صمت) هه ؟ ما الذي تنتظره داداي ؟ .. صندوق الرمل .

(يحملانها ويضعانها في صندوق الرمل ، يرميانها بلا اكرات) .

الجدة : (تصلح من وضعية جلوسها ، صوتها أشبه بضحكة طفل مرة ، واقرب لبيكانه مرة اخرى ، تسعل بحالة نطق كلملة " جدة ") .

أهه .. أهه .. أهه .. أهه .. أهه !
الجهه .. الجهه .. الجهه .. الجهه !

داداي : (ينفض عنه الرمل) ماذا نعمل الان ؟ مامي : (الى الموسيقى) يمكنك التوقف الان .

(يتوقف الموسيقى عن العزف) .

(تعود مامي الى داداي) ماذا تعني بقولك : ماذا نعمل الان ؟ طبعا نصعد الى هناك ونجلس (للشباب) هلو .. يا من هناك .

الشباب : (يبتسم ثانية) هلو .

(يتحرك كل من مامي ودادي نحو الكرسي الموضوعة الى يمين المسرح . فترة صمت)

الجدة : (على وضعتها السابقة) أهه .. هه .. هه .. !

داداي : هل تعتقدين .. هل تعتقدين .. انها مرتاحة ؟

مامي : (وقد نفد صبرها) كيف لي ان اعرف ؟ داداي : (صمت) ما الذي نعمله اذن .. الان ؟



دادي : (متضابقا) ماذا كانت تلك ؟
 مامي : (تشرع بالبكاء) لا شيء .
 دادي : كانت .. كان صوتا اشبه بالرعد .. او
 قرقة شيء ينتشم ، او ربما شيء آخر .
 مامي : (تهمس وهي تنتحب) الصاعقة .. او
 تعرف ماذا يعني ذلك ؟
 دادي : نسييت .
 مامي : (تحاول الكلام وهي تبكي) ذلك يعني
 دو اجل الجدة ، الجدة المسكينة ... انا لا
 احتمل هذا !
 دادي : (ببلادة .. وبرود ، وكان الامر لا يمتنيه)
 انا .. انا اعتقد لو حاولت ان تكوني اكثر
 شجاعة .
 الجدة : (ساخرة) ذلك صحيح ايها الاطفال ..
 تشجعوا .. وعليكم ان تقوا عزيزتكم ..
 وان تصبروا على ما يحل .
 (صوت دوي اعنف)
 مامي : (تنتحب بصوت مسموع) مسكينة جدتي
 .. مسكينة الجدة .
 الجدة : (لمامي) اني بخير .. على ما يرام ..
 اذ لم تكن ساعتني بعد (دوي اعنف)
 تختفي بعدها كل الاضواء عدا بقعة ضوء
 تنير الشاب . يتوقف الموسيقى عن العزف
 مامي : (تنتحب) اوه .. اوه .. اوه .

لا شيء طبعا لانني لا اشكو حالي (ترفع
 راسها وتحقق بالسماء وكأنها تخاطب احدا
 .. بعيدا عن المسرح) ماذا لو اظلمت
 يا حبيبتي ؟
 (يغبو ضوء المصابيح .. الى حد العتمة .
 يصير الوقت ليلا ، يبدأ الموسيقى العزف ،
 ليل اكثر عتمة ، كل الشخصيات ثابتة
 بها فيهم الشاب الذي يستمر بتأدية حركته
 الالية الشبيهة بالرفرفة) .

دادي : (مضطربا) انه الليل .
 مامي : هش ، كن هادئا وانتظر .
 دادي : انها حارة جدا .
 مامي : هش .. كن هادئا وانتظر .
 الجدة : (لنفسها) هكذا افضل .. ليل
 (للموسيقى) يا حلو .. اتواصل العزف
 حتى النهاية ؟
 (الموسيقى يومي لها براسه مستجيبا) .
 حسنا .. وليكن عزفك رقيقا .. هكذا ايها
 الولد الصالح .
 (الموسيقى .. يومي براسه ثانية ..
 ويلاحظ ان عزفه اصبح اكثر دقة) .
 هنا جميل .
 (فجأة يحدث دوي صاعقة مميزة على المسرح)

(فترة صمت)

الجددة : لا تنز المصاييح . لاني غير مستعدة نماما
(صمت) حسنا يا حبيبي . ما انا على
وشك ان اكون جاهزة .

(تنار الاضواء ثانية . صباح مشرق .
الموسيقي يشرع بالغزف . الجدة ما زالت
في صندوق الرمل مضطجعة على جانبها
تستند على مرفقها نصف العاري . وهي
توازي نفسها بالرمل . بهمة ونشاط)
الجددة : (تغغم) لا اعرف كيف استغل هذه
المجرة الصغيرة .

داداي : انه النهار .

مامي : هو كذلك ! عظيم . ليلنا الطويل قد
عبر وعلينا ان نحفظ بالباقي من
دموعنا ، وننهي الحزن ولنتوجه الى
المستقبل انه يومنا .

الجددة : (تستمر في مواودة نفسها ، تقلد
حركاتهم) نهي الحزن ونتوجه
للمستقبل يا سيدي !

(مامي ودادي يتمطيان ، تتحرك مامي نحو
الشباب)

الشباب : (بنفس الابتسامة) هاي !

(الجدة تصنع الموت ! مامي ودادي ،
يصعدان لفحصها ، وهي مدفونة الى اقل
من نصفها في الرمل ، مسكة بالمجرة الصغيرة
الصغيرة التي استقرت على صدرها)

مامي : (من خلف الصندوق) كم كانت محبوبة
. انها لا تكاد تعرف الحزن تبدو عليها
السعادة (بثقة وكبرياء) وكأنها موشكة
للقيام بعمل خير (للموسيقي) حسنا
يمكنك ان تتوقف ان اردت ذلك اعني
كن مستعدا ريثما ندير رأسها او اي
شيء انها تبدو بخير بيننا (تنتهد
بصعوبة) حسنا داداي لنفادر نحن ايضا .

داداي : تشجعي مامي .

مامي : تشجع داداي .

(يخرجان من يسار المسرح)

الجددة : (تهدأ بعد خروجها) وكأنها موشكة

للقيام بعمل خير ولد اوه ولد

(تحاول النهوض) حسنا ايها الاطفال
(ولكنها تجد نفسها غير فادرة على
النهوض) انني انني لا استطيع النهوض
لا استطيع الحراك

(وهنا يتوقف الشاب عن حركته الالية . .
يومي برأسه الى الموسيقي ، يصعد نحو
الجوهر التي غاصت ركبتيها في صندوق
الرمل تماما)

الجددة : لا أقوى على الحراك !

الشباب : حش لا تتحركي ابدا .

الجددة : لا استطيع ان اتحرك

الشباب : اوه مام ان هذا من اختصاصي .

الجددة : اوه آسفة امض في عملك .

الشباب : انني لوه

الجددة : على مهلك يا عزيزي .

الشباب : (يصلح من وضعيتها ، ويؤدي عمله
كأي محترف حقيقي) انني رسول الموت
وانت اوه قد جئت من أجلك .

الجددة : ماذا ما (ثم باستسلام) اوه
اوه حقا .

(ينحني عليها الشاب ويقبلها برصانة في
جبهتها)

الجددة : (وقد اطبقت عينيها وضمت يديها الى
صدرها ثانية مسكة بالمجرة الصغيرة ،
تعلو وجهها ابتسامة حلوة) عظيم كان
ذلك عظيما جدا يا عزيزي .

الشباب : (بحياء) اوه

الجددة : كلا انني اعني ما اقول ، وعليك
ان تتم عملك باتقان .

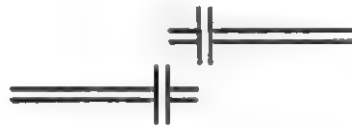
الشباب : (ابتسامة تكريم اكثر ودا) اوه
شكرا جزيلا مام .

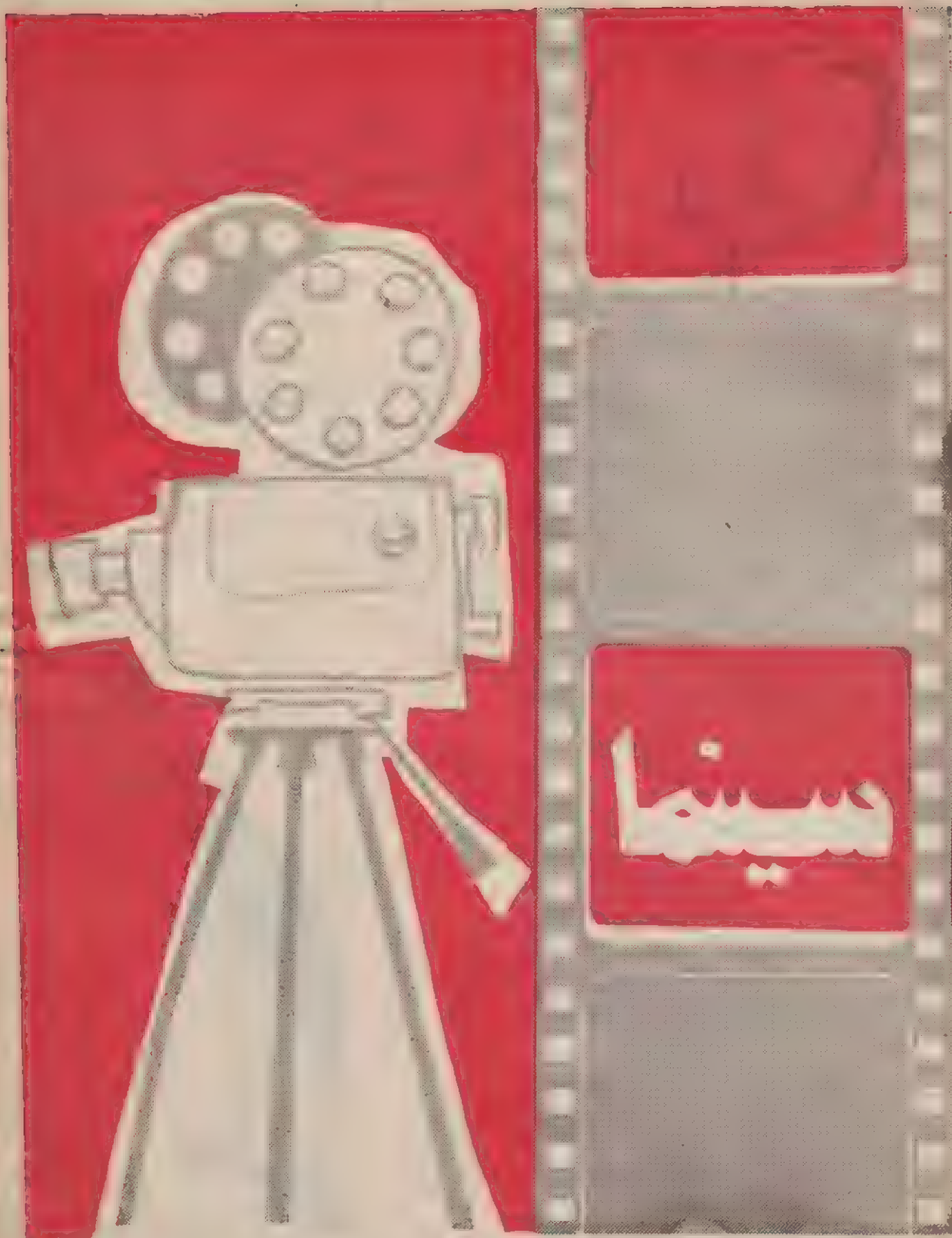
الجددة : (ببطء وهدهد ، عندما يضع الشاب
يده على رأسها)

مرحبا مرحبا بك يا حبيبي .

المنظر الاخير : يواصل الموسيقي عزفه

حيث يبدأ الستار بالانسداد بهوء تام
« ستار » .





حده جديد

بقلم توماس وايزمن
ترجمة : مجيد ياسين

القسم الثاني

شكالي ونظام النجوم

قبل ظهور غريفيث كقوة خلاقة في عالم السينما لم يكن نمة صراع أو خلاف بين الفنانين ورجال الأعمال لسبب بسيط هو عدم وجود فنانين آنذاك يمكن ان تتصادم مصالحهم مع مصالح رجال الأعمال ذلك لان انتاج فلم في تلك الحقبة لم يكن يتطلب سوى المهارة والميل والادراك الفيزي لانتاجات افوق الجمهور والحماس «للشروع» بالانتاج . اما الطاقة الفنية فلم تكن موضع حذث . والحقيقة اننا حين نأخذ بنظر الاعتبار السرعة التي كان يتم فيها انتاج تلك الافلام والتشابه الاساسي بينها نجد ان اشتراط توفر نغمة من اللمسة الفنية فيها او اية نغمة لها علاقة بالمقومات الفنية يمكن ان يشكل عقبة في وجه انتاج تلك الافلام . وكانت الشخصيات الفنية المرموقة في عالم المسرح والفنون الترفيهية الاخرى تعتبر المساهمة في السينما نوعا من هبوط القدر وترفض مجرد الحديث بشكل مشجع عن هذا الوسط الناشئ ، تاركة الميدان خاليا امام العناصر الاقل كبرياء .

وبحلول عام ١٩٠٧ قدر عدد دور عرض الافلام البدائية (ذات التعرف ٥ سنتات) بما يتراوح بين الفين وخمسمائة وثلاثة آلاف دار في الولايات المتحدة، كما شرعت المدن الكبيرة بتشبيد دور عرض جديدة مصممة في الاساس لعرض الافلام السينمائية . وتدافع الناس كالسيل الجارف يسحق بعضهم بعضا ويتدافعون بكل عنف يشقون طريقهم في هذا الافق التجاري العريض . وفي غمرة هذا الزحف الكاسح العنيف سقط الكثير تحت اقدام الزاحفين . اما الذين كتب لهم البقاء فقد عادوا بمغانم كبيرة .

في مدينة هانزهل بولاية مساشوستس ، وهي مدينة معروفة بصناعة الاحذية لايزيد سكانها على خمسة واربعين الفا ، ادرك بائع خردوات ، قصير القامة بدين شديد الطموح يدعى «لويس ماير» ، سعة الافاق التي تنطوي عليها التسلية الجديدة . وكان ثمة دار مسرح فارغة في احادياء المدينة مرموزة للسبع . وعلم ماير انه يستطيع شراء الدار بالتقسيط



على ان يدفع مقفلة ٦٠٠ دولار . كانت دارا بائسة شبه خربة معتمدة بفيضة الى النفس وكانت جدرانها مسخورة ماطخة بالالوساخ ومقاعد مكدسة مبعثرة . ولم يكن الامر بالنسبة الى ماير يقف عند حد ردة المكان بل كان يعاني من مشكلة اخرى اذ لم يكن يملك ٦٠٠ دولار . بل خمسين دولار فقط . ومع ذلك فقد استطاع ان يقنع وكيل العقار ببيع الدار مع تأجيل دفع المقفلة لمدة ثلاثة ايام على ان يدفع الدولارات الخمسين كمبرون . وبالفعل دفع هذا المبلغ الصغير وانطلق يحاول تدبير البقية بشكل محموم . وافلح ، نوعا ما ، في العثور على رأس المال اللازم . واستعان بزوجته وعامل اجير للقيام ببعض اعمال الصيانة والتزيين البسيطة ثم راح هو وزوجته يبيعان البطاقات يوم افتتاح السينما للجمهور تلك كانت حقاً البداية الفريدة لاحد عمالقة صناعة السينما في المستقبل .

وفي شيكاغو كان تاجر القمصة يدعى (كارل ليملي) يدير احد دور العرض الاولى . بينما كان (ادولف زوكور) ، احد تجار الفراء السابقين ، ينقل نشاطه الى عالم دور العرض . ثم تطور اعماله بحيث ينتج فرعا تجاريا يعمل في احتل استيراد «الافلام الفنون» مثل فلم «الملكة اليزابيث» الذي مثلته سارة برنار . واتفق «سام غولدش» - الذي صار يدعى فيما بعد «سام غولدوين» - كان بائع قفازات مع صهره (جيسى لاسكي) ومخرج مسرحي اسمه « سيسيل بي دي ميل » على انتاج الافلام السينمائية .

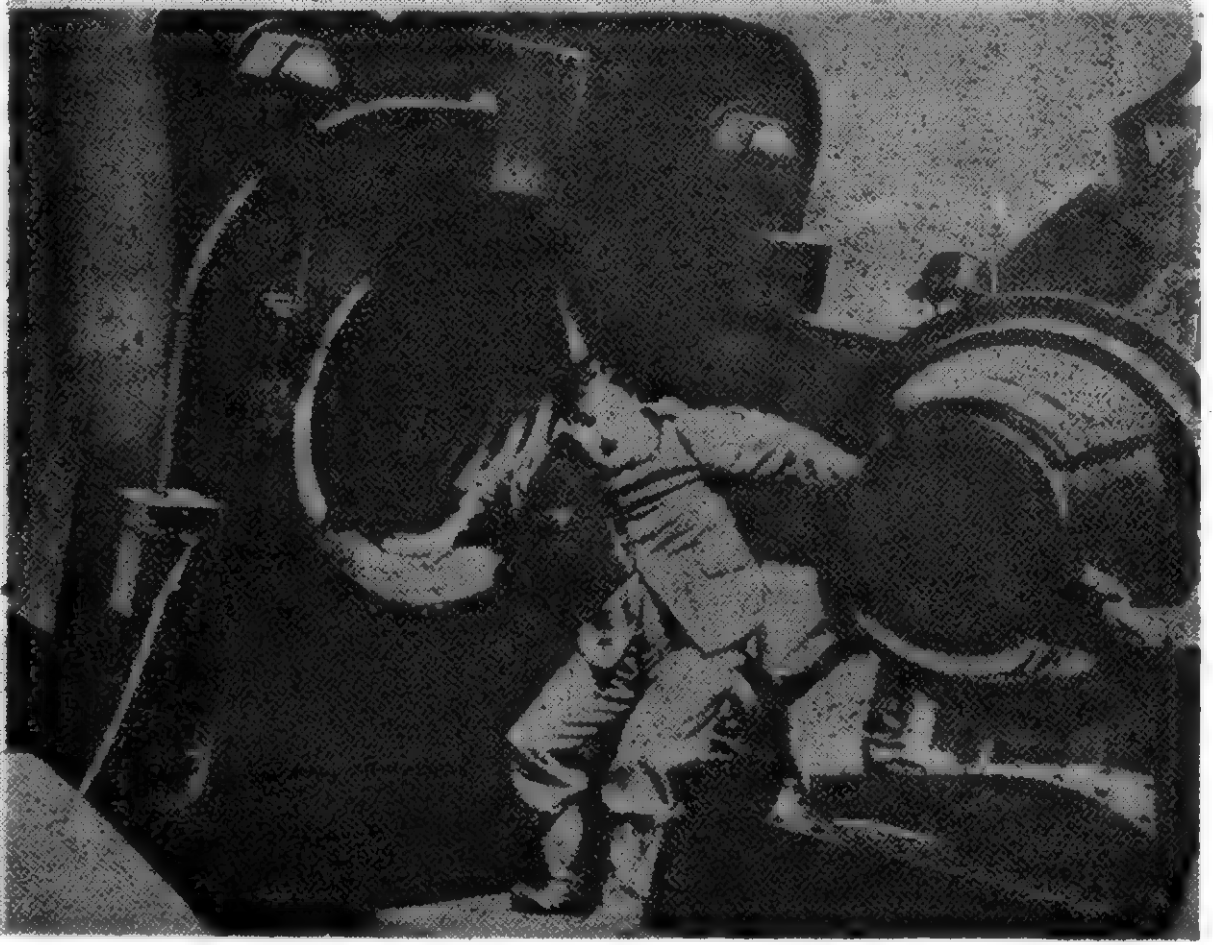
اما «ماركوس ليف» ، الذي كان هو الاخر يعمل سابقا في تجارة الفراء ، فقد انطلق يشتري كل ما يستطيع من المباني التي تصلح لان تكون دورا لعرض الافلام . وعلى كثاف هؤلاء قامت ستوديوهات السينما الكبرى مثل يونيفرسال وباراماونت ومنترو غولدوين ماير ومؤسسة ليف .

آنذاك كانت الاشرطة السينمائية تباع - مثل بضائع اخرى غيرها - بالاقدام : مقابل ١٠ سنتات للقدم الواحد . وكان اصحاب دور العرض يشترون هذه الافلام ويعرضونها في دورهم ثم يبادلونها فيما بينهم . ومن طريقة تبادل الافلام البدائية نشأ تطور توزيع الافلام المعمول به في الوقت الحاضر . فالموذج يستطیع ، لقاء مبلغ يتفق عليه ، ان يشتري حق توزيع فلم معين في منطقته . ثم يحق له بهذا ان يقنع قدر ما يستطيع من دور العرض لعرض الفلم ذاك . وتعتمد ارباحه عادة على مقدار ما يبدیه من قابلية في اقناع دور العرض الموجودة في المنطقة .

ولما نجح ماير في تجارة دور العرض انشأ فرعا من شركته لتوزيع الافلام . ومن الطريف ان يقوم

ماير باول مغامرة مالية كبيرة له في فلم سينمائي هو الاول من نوعه في اعتماده على الانماط الفنية في الانتاج : ذلك هو فلم «مولد امه» . فنحن نعلم ان هذا الفلم اعمل او قل تجاهل عددا من الانماط السائدة وكان يبدو ، من وجهة النظر التجارية محاولة محفوفة بالمخاطر . وقد كلف الفلم اكثر من مائة الف دولار ويستغرق عرضه حوالي الساعتين ولذا فقد كان لزاما ان يعامل في توزيعه بطريقة خاصة اذا مايريد له ان يغطي نفقاته . وطبيعي في مثل هذه الحالة الا يباع على اساس القدم ولكن لم يكن ثمة معيار بالمقابل ولم تكن ثمة سابقة من هذا القبيل الامر الذي جعل ماير يستغل هذه الوضعية الجديدة لتحقيق صفقة رابحة جدا بالنسبة لشركة التوزيع التي انشأها . بحيث انه استطاع ان يحقق ربحا قدره مليون دولار من توزيع الفلم كانت حصته الخاصة منه ربع مليون واصبح لزاما والحالة هذه انتاج افلام تحقق مثل هذه الارباح الكبيرة لكي يضمن ماير وجساعته الحصول على هذه الارباح بشكل دائم كانت الطريقة المتبعة آنذاك في الحصول على حقوق التوزيع تعتمد على المنافسة على تقديم احسن العروض لمنتج الفلم للوز بقوق التوزيع ولكن الامر تغير الان فقد اصبحت الخطوة التالية الاكثر منطقية بالنسبة للموزع هي ان يحاول الاتفاق او الارتباط بعقود مع المنتج ، الذي يحكم احتياجه الى السلف والقروض لانتاج الافلام ، بات يميل الى الموافقة على حصر توزيع الفلم بهذا الموزع او ذاك تبعا لاتفاقاته والتي حصل نتيجة لذلك ان اصبح الموزعون وهم مجرد تجار وممولين يملكون قدرا من الهيمنة والتحكم في شؤون الانتاج واصبح المنتجون يقدمون الافلام التي يريدونها الموزعون كان ذلك تطورا بعيد الاثر في السنوات اللاحقة على فن السينما لمجموعة فقط انرى الموزعون بمرور الزمن الى درجة اصبحوا معها قادرين على اقامة الستوديوهات والشركات السينمائية حيث ينتجون الافلام لحسابهم الخاص ومع تطور صناعة سينما اصبح بائع الفراء وبائع الخردوات واصحاب دور العرض السابقون هم سادتها الذين يقررون مصيرها وهكذا قدر لهذا الفن الوليد ان ينشأ ويتوسع تحت اشراف آباء دخلاء جشعين .

ثم اصبحت السينما تجارة كبيرة . واخذت تكاليف انتاج الافلام ترتفع وترتفع . ففي عام ١٩١٢ كان الشريط السينمائي من بكرتين يكلف ١٠٠٠ دولار ولكن بحلول عام ١٩١٥ اصبح الشريط الذي يستغرق خمس بكرات عادية يكلف عشرين الف دولار . ثم جاء فلم غريفيث «مولد امه» ليضرب الرقم القياسي للتكاليف آنذاك ، مكلفا مائة الف دولار . ثم لم يمض سوى عام واحد حتى خرج علينا غريفيث نفسه بفلم «التعصب» الذي انفق على انتاجه مليوني



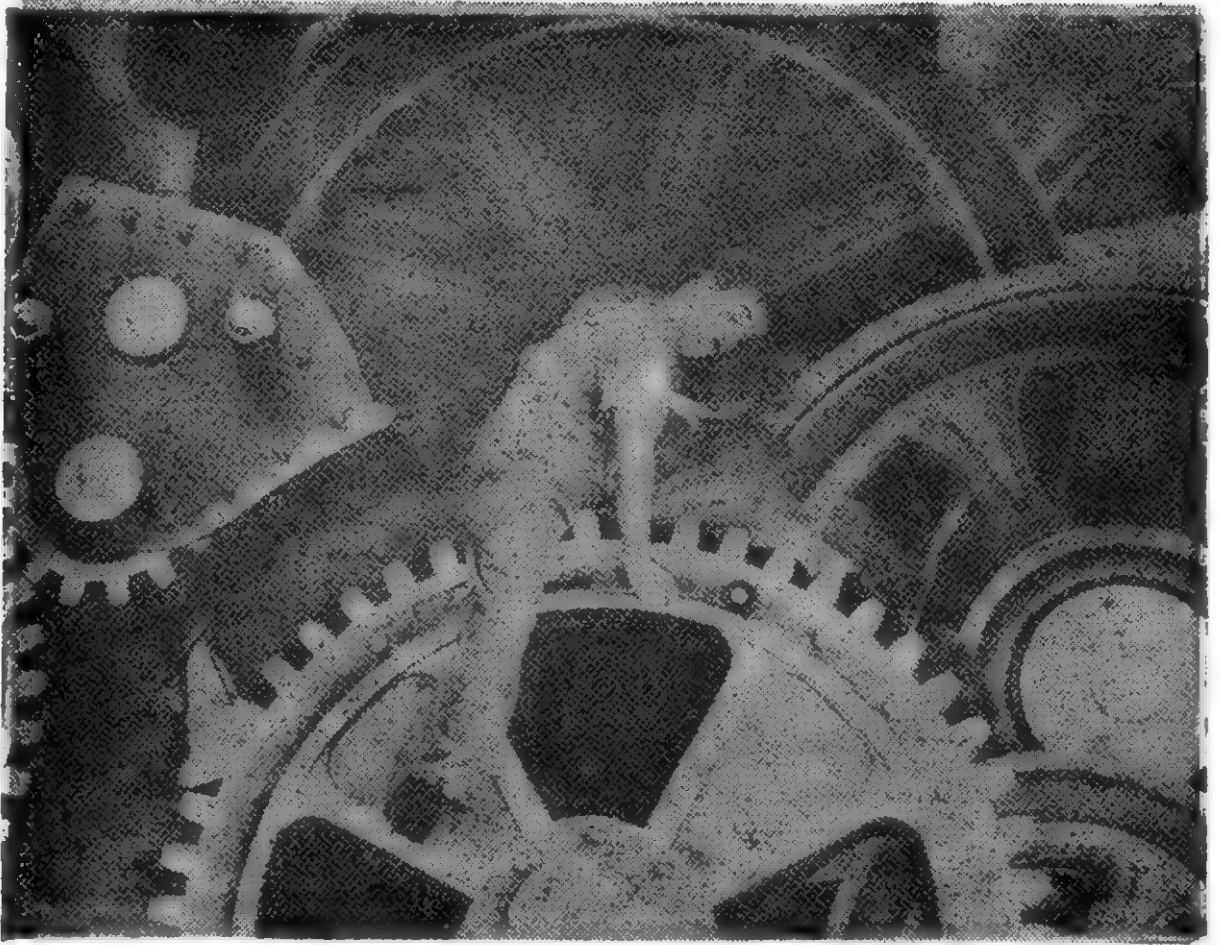
الوجود في حدود عام ١٩١٠ • قبل ذلك التاريخ كان الممثلون «مغنيين وكانوا يعرفون باسماء الادوار التي يمثلونها • من ذلك ان «ماري بيكفورد» ظلت الى زمن طويل تعرف باسم «ماري الصغيرة» قبل ان يصبح اسمها الفني الشهير شائعا يتردد على كل لسان • ثم اكتشف ان بعض الممثلين قد أصبحوا يصرف النظر عن الادوار التي كانوا يمثلونها • موضع اعجاب الجمهور • فكان ولابد والحالة هذه من اعطائهم اسماء فنية يعرفهم بها الجمهور • وروعي في اختيار هذه الاسماء ان تكون سهلة اللفظ مألوفة وقريبة الى النطق العام •

وتبع هذا ضرورة ايجاد خلفية واقعية لهذه الاسماء الخيالية ! فحيكت حياة خاصة لهم وسلط الضوء عليها بتفاصيلها وأصبحت عاداتهم وهواياتهم

(١) اي طريقة الطرائد ، وهذا النمط من التطور هو الذي يميز العلاقات الانتاجية في النظام الرأسمالي • والفن الانتاجية كما يقول الديالكتيك اللاتي •

دولار • فهذه الارقام تشير اشارة واضحة الى مدى تنامي صناعة السينما خلال تلك السنوات القلائل • وكان ارتفاع نفقات الانتاج بتلك الطريقة الحلزونية (١) تحتم زيادة اجور الدخول الى دور العرض • ثم حل لمجمل دور العرض البدائية ذات المساطب الخشبية القاسية التي كانت في اغلب الاحيان قاعات للمآثم والقدس دور عرض باذخة انيقة مصممة خصيصا لهذا الغرض الثريات النفيسة تنسل من سقوفها بينما تغطي ارضيتها السجاجيد الفخمة • وفي برودواي كانت دور العرض تستعين بفرق موسيقية سمفونية تقيمها عند المدخل تقوم بتقديم العروض الموسيقية عند عرض الافلام الكبيرة وتقديم مزروعات على الارغن مع الافلام القصيرة وجرى تحويل عدد من اكبر المسارح في مدينة نيويورك الى دور لعرض الافلام السينمائية •

واعتمدت هذه الصناعة الجديدة الفخمة في سلاقتها التجارية على نظام النجوم الذي برز الى



الى اعل حد طلبوه . فبعض الممثلين الذين كانوا يتقاضون في بداية حياتهم الفنية خمس دولارات يوميا وجدوا انهم يستطيعون الحصول على اكثر من الفى دولار في الاسبوع .

وصار ممثلو المسرح الكبار ، الذين كانوا من قبل يترددون في المقامرة بسمعتهم الفنية على صعيد السينما ، يتعرفون شوقا للعلة وقوفهم امام عتبة الكاميرا . وكان الدافع لهذا الحماس حقيقة الاجور العالية التي لم يسمع بها المسرح في تاريخه كله . ولا بد ان ممثل المسرح هؤلاء قد امتلأت نفوسهم بالحبس والقيظ - لامجرد الاشتزاز - حين علموا ان ممثلا انكليزي الاصل مغمورا استطاع وهو في سن السادسة والعشرين ان يوقع عقدا على التمثيل يتيح له ان يحصل على اجر اسبوعى قدره عشرة الاف دولار واكرامية قدرها مائة وخمسون الف دولار لمجرد توقيع العقد .

وبعد عام واحد فقط ، اي عام ١٩١٧ ، وقع

وغير ذلك موضوعا للحديث والدعاية وبدأت المجالات الفنية (الحديث الصدور) تنشر المقالات والتقصص عن حياة الفنانين الخاصة و ماضيهم ونشأتهم - وكان اغلب ما يكتب من وحي الخيال - ولم تكذب تبقى شيئا لم تتحدث عنه حتى بات المعجبون يعرفون عن نجومهم المفضلين كل شيء من دخلهم الى ثيابهم وطعامهم . وراحت تحت الجمهور بشكل غير مباشر على الكتابة الى النجوم وطلب تصاورهم الموقعة وما الى ذلك . واصبح مدى شعبية الممثل يقاس بعدد رسائل المعجبين التي يحملها البريد اليه اما بالنسبة للمنتجين والمولين فقد كان نظام النجوم امرا بالغ القيمة . فهو في نظرهم مقياس للنجاح وضمان مسبق لبيع الافلام المنتجة بكل نجاح .

واذ ادرك هؤلاء المشاهير الجند مدى قيمتهم التجارية صاروا يطالبون باجور اعل ونالوها فعلا . وكان للمنافسة بين الاستوديوهات على استمالة الممثلين الاكثر شعبية اثرها الكبير في رفع اجورهم

موت ابيه • فهو يعد لنا كيف امضى الليلة كلها واقفا امام مستشفى القديس توما يتطلع الى النور المتبعث من نافذة الجناح ، الذي يتوسد فيه ابوه فراش الموت ، وهو فريسة للوحدة والرعب اللذين يعصفان بنفس اي طفل يحس بكارثة وشيكة دون ان يقدر على ادراك طبيعتها وبواعثها •

ونجح اجتماعيا بين جيرانه وفي الاوساط الارستقراطية حين اكتشف انه يستطيع تقليد كل فرد وكل شيء •• من سائق السيارة المسكين ذي القدمين المتورمتين والحذاء البالي المفرط في الاتساع الى جاني الايجارات المحلي المشغول دوما بمسح قطرات المخاط السائل ابدا من طرف انفه •

وقد لا يتطلب الامر خيالا متوثبا حتى يستطيع المرء ان يتقصى جنود موهبته الرائعة في التقليد ليجد انها تنتهي الى اذقة الاحياء الفقيرة المدممة حيث استطاع صبي ضئيل الحجم ان يخلق له مكانة معينة بين اقرانه عن طريق تقليد الآخرين والتسلية على حسابهم •

المرح اكثر الاساليب نعومة في الدفاع يستخدمه الضعيف ضد القوي • كذلك ففي الصراع على السلطة في الشوارع يمكن ان تؤلف السخرية عاتقا فعلا بوجه العدوان • ولكن القدر حرم تشابلن الصبي حتى من التسليلات البريئة الصغيرة في تلك الشوارع المضطربة • وادى الفقر والسعي اليومي المرهق وراء لقمة العيش الى انهيار امه تماما • وعاد في احد الايام ليجد ان سيارة اسعاف قد نقلتها الى احد المستشفيات • وقضى هو واخوه «سيده» فترة من الزمن يتسكعان في الطرقات وينامان في العراء ويبحثان عن لقمة الخبز في كل مكان • ثم تدخلت السلطات لتقبض عليهما وتلقي بهما في مشغل تابع لاحد دور الايتام حيث كتب عليهما ان يميشا وراء ابواب مغلقة محرومين حتى من ابسط انواع الحرية •

وحين بلغ تشابلن السابعة استطاع بموهبته في التهرب ان يحصل على موضع قدم في فرقة (فريد كارنو) المشهورة من الفنانين مجهولي الاصل • وهناك وتحته رعاية كارنو استطاع تشابلن ان يطور ويصقل مواهبه في التمثيل الاليماني (الذي يعتمد على الاشارات) • ويبدو تأثير هذه السنوات والاستاذ الذي كان يستخدم العصا في التعليم واضعا في جميع افلام تشابلن • لقد كانت تجربة طفولة تشابلن اساسا في تكوين وجهة نظره في الحياة • بينما كان للتدريب الذي تلقاه على يدي كارنو الفضل في تعليمه حرفة التهرب • واستطاع في افلامه ، فيما بعد ان يجد الفرصة لاستخدام ما عنده من حس غريب في التوقيت وطواعية بدنية خارقة للتعبير عن ادق مشاعره •

عقدا جديدا مع شركة اخرى هي شركة «فيرست نيشنال» • نصر على ان يتقاضى مليون دولار عن تمثيل ثمانية افلام في مدة ثمانية عشر شهرا • تلك كانت القيمة التي دفعت بالعملة الصعبة ثمنا لمواهب تشابلن شابلا • وما ان حل عام ١٩١٧ حتى كانت صناعة السينما قد تطورت الى حد ان دفع مثل هذه المبالغ لم يعد هينا وحسب بل ومعقولا من الناحية التجارية •

واليوم يعتبر شابلا عبقرى السينما بسلا منازع • فقد وضعت الدراسات عنه وقورن بشكسبير وديكنز • وصار الناس يعنون مغزى في كل حركة من حابه وهزة من عناه وفي سرواله الفضفاض البالي •

وقد اصبح خالدا مثل اي شخصية عظيمة تاريخية وان كان لا يزال حيا • وجدير بالذكر انه كان في البداية اول من مارس ما يعرف بلوطا اشكال الكوميديا • وكان موضع حب واعجاب الجمهور ، او من يطلق عليهم العامة قبل ان تحتضنه الطبقة المثقفة • فعين كان ، في مطلع حياته الفنية ، يقدم لنا صورة الرجل الصغير وهو يضرب رأس رجل جبار بمطرقة خشبية ، لم يدرك احد انه كان بذلك يرمي الى مقاومة الانسان الضعيف لقوى البطش والتصف •

كان رد الفعل الوحيد من الجمهور هو الضحك • ولكن ديمة فن تشابلن الكبيرة تكمن في انه كان مدركا منذ البداية انه يقدم عملا فنيا عاليا • فهو مثل اي شاعر جيد يستمد السحر من اعماق لاشعور • وكان الابداع الفني عنده مثل عملية حفر منجم • الفنان يقوس الى ما وراء غلاف شخصيته • صحيح ان باستطاعة كل فرد ان يحفر بحثا عن المعادن الثمينة ولكن مسألة العثور عليها تشترط وجودها في الاعماق • وكانت بالنسبة لتشابلن موجودة فعلا •

ان عملية تشكل العبقرية عملية يستحيل شرحها • ولكن من الجائز جدا ان تكون حصيللة قابلية لاتعد على احتمال الالم ، دون الوقوع فريسة له • ولاشك ان الالم ، باختلاف انواعها كانت لتشابلن رفيقة يومه في طفولته • وفي لاحق ايامه الى حد كبير • فقد كان دوما يعاني من حدة تحولات مزاجه • فتارة يكون في قعر اليأس والقنوط وتارة اخرى في قمة الانشراح والثقة •

ولتقرأ الان بعض ما كتبه «بيتر كوتس» و «تيلما نكلوس» عن طفولة تشابلن في سيرة حياته التي الفاها تحت عنوان «الفتى الصغير» :

«كانت اول مأساة تترك اثرها على تشابلن هي

بقراءة الرسائل الواردة اليهم ووجهه ينضح بمشاعر
اللوعة كان الرسائل كانت مرسلة اليه - ذلك لان
تشارلي لم تاته اية رسالة وكان لابد له ان يقنع
نفسه بما تعود عليه قراءة رسائل الآخرين من متعة
ورضاء .

في فلم «البحث عن الذهب» - وهو واحد من
اعظم افلامه - انرى المشهد المشهور لكوخه الخشبي
الذي يجرفه انهيار الثلج الى حافة الهاوية ، حيث
يبقى هناك يتارجح بشكل مدحش بين الهاوية
والاستقرار . وهناك المشهد الحبيب الى النفس الذي
يحاول تشابلن فيه ان يعرض ، عن حقيقة اهمال
الجميع لحفلة عيد رأس السنة التي دعا اليها ، بان
يجعل بشوكة الطعام ترقص .

ونراه في «انوار المدينة» في اكثر ادواره حزنا
وعاطفية . فهو يكافح ببسالة ، متحملا المشاق
الجسام في سبيل الفتاة الضريبة الفقيرة التي يحب .
وتجبه هي ايضا ، لفرط طيبته واخلاصه لها . ولكن
حين تستعيد بصرها لاتصدق ان متقدما هو نفس
الرجل الضئيل المضحك الذي يزورها في محلها لبيع
الزهور ، بل وتكاد تضحك عليه وتهزأ به . وفي فلم
«العصر الحديث» يسخر تشابلن بحرارة من عصر
الالة الذي يقدمه لنا عصره يهبط بالانسان ويجعله
مجرد مسمار في ماكينة المجتمع الحديث الجبارة .
فيبدو فيه تشارلي الميكانيك على درجة مرتفعة من
الخنوع لآلية الحياة اليومية حتى انه يحرك يديه
بصورة لاشعورية ليشد براغي موهومة يراها في كل
مكان - حتى في مقعدة توب امرأة .

في هذا الفلم كان موقف تشابلن من المجتمع
الذي نعيش فيه بالغ التأثير . كان بالغ التأثير الى
درجة ان كثيرا من الشخصيات الامريكية قد شعر
بضراوة الهجمة وطبيعي ان يتبادر الى اذهان هؤلاء ،
الذين كان تشابلن يمزحهم بافلامه وفي بعض
تصريحاته العامة ، ان تشابلن احمر . وقد اتهموه
بالفعل بالشيوعية وعدم الولاء لأمريكا . فنظمت
حملات الدعاية والتشهير ضده . وبادرت بعض
الصحف - كالمادة - الى الرد على وجهات نظره
«السياسية» بنشر معلومات «تفاصيل مخزية» ملفقة
طبعا عن حياته الخاصة . لقد كانت هناك دوما
الصحف التي تستطيع ان تلفق الاشاعات وترى في
نمط الحياة التي يحياها تشابلن ما يشبه واصلح في

ومن خلال شخصية المشرود الصغير قدم
تشابلن - بضرب من الصدفة التي اتجهت اليه
عبقريته لحسن الحظ - الشخصية النموذجية التي
تصلح للتعبير عن مزاجه وفلسفته ، وتتسم افلامه
الاولى بشيء من الفجاجة والسادية المجردة . ولكن
تشابلن كان قادرا على تلمس طريقة وكانت شخصيته
تنمو باستمرار ولذا نرى مظاهر الفجاجة تختفي
بسرعة وتحل محلها لمسات جميلة مأكرة تتألق وهي
تبث فينا هزة الضحك . وهكذا تولد شخصية
«تشارلي» المشرود المزمع . فالقبعة المستديرة والعصا
الخيزرانية ترمزان الى الطامع التي لا قبل له على
تحقيقها ومشية «الهنجلة» الغريبة المضحكة توحى
بلون من التفاؤل الزائد والشارب الذي يشبه بصمة
الاصبع قطعة مضحكة من العيث . ولكن وراء كل
هذا العيث وسوء المظهر ثمة شيء من تطلع الى
البروز . المرء يستطيع ان يشعر بان وراء كل ما
يعكسه من ثقافة تأثير وشخصية غرقاء ، وغلبة
عارمة في ان يكون رجلا ذا شأن ، عاشقا او بطلا .

والنفي يجعل شخصيته لطيفة وانسانية وعالمية
في ابعادها حقيقة انه ليس ذلك الرجل الذي يحلم
بان يكون ولن يكون . انه . ابدا الحالم المتفائل
الذي يصطدم بالواقع باستمرار . ولتشارلي ايضا
لحظات انتصاره ، هي عادة نتيجة المكر او سرعة
الخاطر المحضة ولكنه لا يفوز في الحقيقة
ابدا ولكن مهما يكن سوى الحظ الذي
يلاحقه ومهما تكن خيبة امله عظيمة فاننا نراه
ينفض الخبار عن ثيابه الرثة ويعدل قبعته المدورة
على رأسه موبهز عصاه ثم يمشي بخطواته الموهودة
نحو الافئ مستمعا تعهده لدخول في جولة خاسرة
اخرى مع الواقع . . جولة قائمة على الوهم والركض
وراء السراب وان كانت اعجز من ان تزرع في نفسه
اليأس والشعور بالعبث . وبكلمة اخرى فان تشابلن
يرسخ في اعتقاده وفي لاشعورنا ان هناك حياة
نايضة . . لا الحياة الجميلة او الحياة النبيلة او
الحياة اسمعية ، اي «لون» من ألوان الحياة .

انا اشك في كون تشابلن قد طرح افكاره
بالطريقة الاكاديمية المعروفة . فهو فنان وليس
محاضرا ولو انه في بعض افلامه الاخيرة قد سقط
ضحية الخيل الى الوعظية . في افلامه الاولى كانت
الفكاهة تأتي اولا وتنبع فيها الافكار . لعل القاري
يتذكر تشارلي في فلم «تكبوا السلاح» ، حيث
يتنكر بهيئة شجرة لايهام العدو . ثم كيف يصرف
بلباقة الجنود الالمان الذين يأتون لالتقاطه على انه
حطب وقود ! ويتذكره المرء ، لقطة اخرى ، وهو
يتناول بمنقه من فوق اكتاف الجنود المشغولين



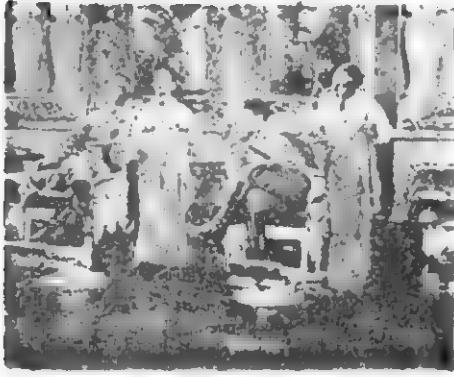
السخرية والتكتيك سلاحا جبارا وجعل من هذا الطاغية الضحوة العالم .

لقد كان في صدق المشاعر وطهارتها التي عبر
عنها تشابلقن في هذا الفلم ما يبعد عنه تماما تهمة
الشيوعية ويسخف الادعاء الباطل القائل بأنه يحارب
نمط الحياة الأمريكي . وإذا كان المرء بحاجة الى
دليل يثبت أن تشابلقن مجرد داعية انساني
بسيط - واميل الى العاطفية - فان فلم الدكتور
العظيم يقدم له هذا الدليل .

ومضت سبع سنوات قبل ان ينتج فلما جديدا
والحق انها كانت فترة زادت فيها مرارة الفنان .
فقد ازدادت البغضاء نحوه في امريكا . وكان بعض
مشاعر البغضاء هذه نابعا عن تعصب شوفيني
رخيص سببه ، مثلا ، رفض تشابلقن الحصول على
الحسنية الامريكية . وهاهو الحلاق الضئيل (فلم
الدكتاتور العظيم) يرى آماله في امكانية سيادة
السلام بين البشر تنحطم بكل قسوة في اعقاب الحرب .

الوقت ذاته مادة للتشهير حسب اجتهادها . ولكن
يبدو أن الامر لم يكن لجهد امتاع القارىء وتحقق
مبيعات على حساب سمعة الفنان ، بل كان تسمية
غرض ارضا واكثر شيطانية من ذلك بكثير . ذلك هو
تلويث سمعة تشابلقن والحط من قيمة آرائه . ومع
ان تشابلقن ظل محتفظا بشعبية كبيرة فقد قام نفر
من الناس ينظر ببغضاء الى آراء الفنان ومواقفه .
واستطاع هذا نفر اخيرا ان يبعد تشابلقن من
امريكا .

وجاء فلمه التالي «الدكتور العظيم» يقيم وجهات
نظره على اساس واضح متين . فقد كان فلمه الناطق
الاول سحرية لاذعة من الفاشية ونداء مؤثرا في سبيل
الاحشام واحترام حقوق الفرد . ولعل افضل ما
يتذكره المرء من الفلم هو الطريقة الرائعة التي
يتقمص بها تشابلقن شخصية هتلر ويصور لنا هوسه
وجنون العظمة عنده بشكل رائع . لقد جعل من



فما ان تم تعظيم الطاغية حتى اندفع المنتصرون
بذبح بعضهم بعضا . ولعل فلم تشابلن الاخير كان
تعبيرا مدركا عن هذه الخيبة المريعة . ففي فلم
«مسيو فيردو» نرى المنتشر الضئيل المرح ، المتعطش
للحياة والمستخف بالنكبات يتحول الى «ذي لحية
زرقاء» انيق اريب يفترس النساء الثريات ، اذ
يفويهن ثم يقتلن طمعا في ثرواتهم . ان تشابلن لم
يعد يؤمن بان «الحياة يمكن ان تكون صورة من
الانطلاق والجمال» . فقد ادرك الان ، للمرة الاولى ،
ان بذرة الشر مغروسة في كل نفس . لقد كان كل
ما يعلم به تشابلن في متناول «فيردو» : النساء
والمال والمركز واحترام العالم . وها هو تشابلن
اللامنتمي يذو فيردو «المنتمي» الذي يكيل الطعنات
الى المجتمع في اكثر مواضعه ضعفا وحساسية . وحين
يلقى القبض على فيردو ويقدم الى المحاكمة لا يبدي اي
شعور بالندم . وفي دفاعه عن نفسه يؤكد بان الفارق
بين الجريمة والوطنية فارق كمي . فالذي يقتل فردا
يعتبر مجرما والذي يقتل الملايين يدعى رجل دولة .
ان فيردو هو تشابلن نفسه يفر شعوره بالحد
الفاصل بين الفضيلة والرذيلة . ان فيردو هو
تشابلن نفسه الذي هزمته وافسدهته الحياة -
بينما يؤلف المشهد الاخير للرجل الصغير وهو يتواري
في الافق «في الطريق الى المقصلة» ارتدادا عنيفة الى
الخاتمة التقليدية لافلام تشابلن .

ان مسيو فيردو رجل مخلص لعائلته . فهو
يحب زوجته المريضة واطفاله ويذهب يوميا بكل
هدوء وانتظام الى عمله الذي يقوم على القتل . لكي
يوفر لهم القوت . هكذا رأى تشابلن العالم ، حيث
تبرر الامم الابادة والقتل الجماعي باسم الوطنية
والمصالح القومية . وعلى هذا فان اي عمل مشين
يمكن ان يجد له تبريرا في الاجتهاد القاتل بان
العمل هو عمل على اية حال . واذن فليس من الغريب
ان تثير آراء بهذا القدر من المرحمة الناس الذين
طالما اعتبروا تشابلن مخربا للقيم التي يتعلقون
بها تملقا شديدا . وهكذا قوطع الفلم في امريكا
واضطر تشابلن الى سحبه من دور العرض .

واضطر هو في النهاية الى مفارقة امريكا والاقامة
في سويسرا . وفي المنفى انتج فلم انوار المسرح
(١٩٥٢) . وهو قصة مؤثرة لموسيقي يعتقد بانه
فقد قدرته الفنية . هنا اقلع تشابلن عن القضايا
السياسية والاجتماعية ليوجه اهتمامه الى قضايا
شخصية بحتة . وكأنه اراد ان يقول ما دام
العالم لا يبالي به فما له يبالي بالعالم .

ان الاسهام العظيم الذي قدمه تشابلن
للسينما يكمن بعمله الكاميرا اداة بالغة الطواعية
لتعبير عن مشاعره ومواقفه . فقد كسا يكتب
قصص الافلام ويخرجها وينتجها ويمثلها بنفسه
- بل كان في اكثر الاحيان يضع موسيقاها
التصويرية . لانه في مستهل حياته الفنية ، عمل
مع غريفيث وهاري بيكفورد ودوغلاس فيربانكس
الاب فقد استطاع ان يتمتع بالاستقلال بعيدا عن
الضغوط التجارية لشركات السينما ويتبع ميوله
الفنية دون قيد . وهكذا استطاع ، عبر تصويرو
لحياة هتلر ومسيو فيردو ، ان يقدم للعالم شخصية
سينمائية خالدة .

مخرجون السينما

٣

اعداد صباح الزبيدي

ليس الحديث عن التواضع والعقوبات
بالامر السهل ، واليسر ، على المراقب ،
والمتبع لسلوك هذه النماذج الانسانية
ذات السلوك الغارق والنزعة التغييرية
الزاخرة ، فاستقراء غموض عبقرية ما ،
لا بد وان يصطدم بكثير من
العقد والافتراضات الباطنية البهمة
والتي لا يمتلك قدرة فك رموزها غير
فهم تلك الشخصيات الذاتى لمسارات
حياتها وتماد عطائها وما تقدمه للعالم
من ابتكارات وانجازات على اصعدة
الفكر والعلم والفن . لذلك فان الفهم
يتركز في الغالب على استيعاب الاعمال
التي تبلورت عنها تلك العقول الفذة
وتشريحها والقاء الضوء على كل جزء
منها كيما يتيسر سبيل موضوعي
للاشراف على مغزاها وجوهر معين
صانعها . او بطريقة اخرى ، لاستلهاام
حقائق شخصية مبسطة . وحتى هذه
الوسائل تبدو في احيان كثيرة غير
كافية وبعيدة عن ان تشمل بطرائقها
الشتى مختلف جوانب تلك الشخصية ،
الذى يجعل المرء يستعين بالتصريحات ،
والكتابات ، والسر الذاتية ، التى
يتركها المؤلفون والا لا حار النقاد



• لا يكون الفيلم جيدا هنا الا
حينما تكون الكاميرا عينا هي راس
شاعر

اورسون ويلز



مثلا ومخرجا ومبرحا واذا عاينا احيانا.
● نبوغ مبكر :

ولد اورسون يلز في مدينة كينوث
احدى مدن الولايات المتحدة الاميركية
في السادس من ايار عام ١٩١٥ ومنذ
ايام طفولته الاولى اظهر نبوغا غير عادي
جلب اليه الانتظار واسترعى اهتمام
علماء النفس وعندما بلغ العشرين من
عمره كان ويلز قد بدأ يعمل في الاذاعة
وهناك بدت ثمرات نضجه المبكر تظهر
ذلك عندما قدم سلسلة تمثيلية اذاعية
باسم « حرب العوالم » مقتبسا اياها
عن قصة هـ.جـ. ويلز لقد سمعت هذه
التمثيلية في وقت كان العالم فيه على
اعتاب حرب وشيكة لذلك ترك اسلوبه
الاخراجي المعتمد على الاثارة والغموض
والخوف والذي اعتمد فيه على كل ما
تمتلكه الاذاعة من تكتيك وامكانيات
صوت وموسيقى رعبا وفزعا لدى
ملايين الاميركيين حتى اعتقد عدد كبير
منهم بان الحرب قد قامت بالفعل ويقال
ان قسما من المستمعين قد ماتوا من
الرعب ! .. ولقد ساعدته خبرته
الاذاعية التي تطورت بمرور الايام على
ان يخرج العديد من المسرحيات

اورسون
ويلز

والباحثون عبر مئات السنين في تفسير
الاف الشخصيات التاريخية والتي تركت
بصماتها رسيخة في قلب الزمن كويليام
شكسبير مثلا ذلك الذي الفت عنسه
مئات الكتب والتي اغلبها تتحدث عن
حياته وسلوكه من خلال شخص
مسرحياته ولكن بصيغ واشكال وفتاعات
مختلفة الامر الذي كان يوصلها حسد
التناقض فيما بينها احيانا . لذلك
فاننا ونحن نكتب عن اورسون ويلز
« الطفل المعجزة » كما تسميه هوليود
و « النابغة الفتى » كما يسميه سادول
نمتري باننا مقصرون في الوصول الى
جوهر حقيقة هذا الرجل فكل ما لدينا
عنه هو بضعة افلام له عرضت في
بلادنا في فترات متقطعة ومتباعدة وقد
قام هو باخراجها ونتاجها ومونتاجها
ك « بلور الشر ، و عطيل ، ومحاكمة
والغريب ، وسيدة من شينفهاى ،
وماكبث ، والمواطن كين » .. والافلام
الاربعة الاخيرة عرضت منذ خمسة عشر
عاما وظلت في الذاكرة اشباحا تتسرى
لكننا مع هذا نحاول بما تيسر لنا ان
نقدم صورة موجزة لحياة هذا الرجل
الذي عمل وعمل في مضممار السينما

اورسون ويلز

يقوم رئيس تحرير جريدة سينمائية
بإرسال أحد مخبريه للاتصال بنوي
تشارلز واصدقائه وذلك للاستفسار
عن حياة هذا الرجل ، ويتمكن الخبير
من الالتقاء بخمسة اشخاص مقربين
لكن وكانت لهم علاقة حياتية وثيقة
بحياته وهم : خادمه الخاص وزوجته
الثانية ، وشريكه في العمل ، وولي
امره ابان كان صغيرا ثم اخيرا احد
اعز اصدقائه .

ويبدأ كل واحد من الخمسة ، بإدلاء
رأيه في كين ، والحديث عن جوانب
حياته ، الخاصة والعامة ، ما ظهر منها
وما خفى ، من خلال صلتة هو به ،
وإطلاعه على أسلوب حياته وعلاقاته
بلاخرين وخلال حديث كل واحد من
هؤلاء الخمسة نشاهد الاحداث التي
يرويها كل منهم على شكل فلم سينمائي
بطريقة العودة الى الماضي ، أو الباك
بروجكشن كما اصطلح عليها وهي
طريقة قديمة في السينما لكن استخدامها
عند ويلز اضاف لها شكلا جديدا ذلك
انه استخدم فيها تداخل الحوار والصور
والمواقف الامر الذي جعل الفيلم اشبه
ما يكون بجريدة سينمائية يعلق على
احداثها الراوي وهو الاسلوب الذي
اتبه ويلز في « المواطن كين »
و « اسرة ال امبرسون العظيم » ١٩٤٢ .
وهكذا فاننا نشاهد اربعة او خمسة
افلام ضمن (المواطن كين) وكل واحد منها
يتحدث عن حياة كين ولكن من وجهة
نظر مستقلة لواحد من الخمسة
اشخاص الذين عرفوه وعاشو معه .
ولما كانت غاية المخبر الوصول الى نتيجة
نهائية وموحدة ومتناسقة - موضوعا -
لحياة كين لذلك فانه يصطدم بتناقض
الاراء في شخصية كين عند هؤلاء
الخمسة فكل واحد منهم له رأى وقتاعة
خاصة وتختلف اختلافا تاما عن

الكلاسيكية بنجاح فائق وبطرق مبتكرة
جلبت اليه الانتباه والاعجاب ففى آن
واحد ٥٠ اذ قام باخراج مسرحيات
شكسبير - ماكيت - ويوليوس قيصر
كما اخرج مسرحية الدكتور فارمست
على مسارح نيويورك مستفيدا من خبرته
في التكنيك الازاعي حيث استخدم
الضجيج والابواق والنفير والصخب
الخلفى للتعبير عن اجواء مسرحياته ٥٥
وفي الوقت الذي كان يعمل للمسرح
كانت تمثيلياته الازاعية المشوقة تتوالى
على المستمعين وكان يقوم بدور الراوى
فى قصصها وهي الطريقة التي
استخدمها بعد ذلك فى فيلميه الخالدين
« المواطن كين » و « عظمة آل امبرسون »
وقد كان اول من فعل ذلك فى السينما
فرصة ثمينة :

لقد اصبح اورسون ويلز شهيرا وهو
لم يبلغ بعد الخامسة والعشرين ولقد
كان سبب كل ذلك اخراجه الطليعى
للمسرحيات الكلاسيكية ونبوغه الازاعي
فى التمثيليات المشوقة الامر الذى جعل
شركة سينمائية كبيرة مثل R.K.O.
تعقد اتفاقية معه تسلمه بموجبها
سلطات المنتج الواسعة ، وتضع تحت
تصرفه استوديوهاتها بكاملها الامر
الذى يجعله فرحا « هذه هى اجمل
دمية ميكانيكية يمكن تقديمها لولد »
ثم بدأ يعمل باخراج اول افلامه وهو
« المواطن كين » .

(المواطن كين) ١٩٤١ :

ورغم ان الفيلم الذى تهيأ لاجراجه
جوبه بحملة كبيرة بفرض الفناء فكرة
انتاجه فان كل هذا عاد على الفيلم
بالنفع الكثير وعلى ويلز بالذات بالشهرة
الكبيرة وقصة الفيلم تبدأ بعد فترة
من موت ملك الصحافة الامريكية
المليونير تشارلز فومستركين ، حيث



مع جوان فونتين في « جين اير »

• ان الإخراج الوحيد الذي له أهمية حقيقية يتم انشاء عملية المونتاج • لقد كان علي ان اعسل تسعة شهور في مونتاج فيلمي « المواطن كين » وكذلك اقامت بعمل مونتاج فيلمي « ال اميرسون » • لقد وجدت مشاهد في فيلمي لم اقم بعملية مونتاجها بعدما سمعوا الفيلم مني وفي الحقيقة انه حيث يستقيم لي عمل معني ذلك انني انا الذي اقامت بعملية مونتاجه •

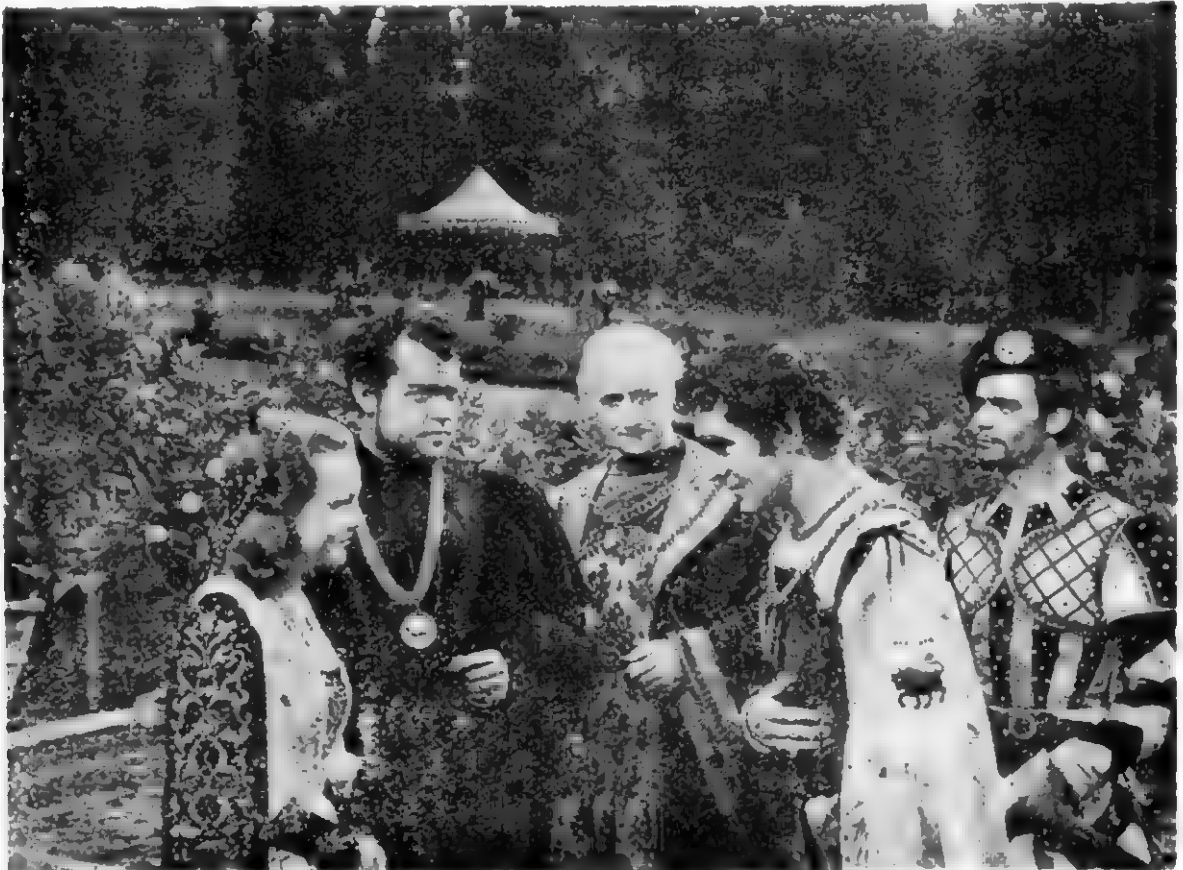
اورسون ويلز

يحب غير جريده برأي احد الاشخاص الخمسة وهو كين الاناني الذي لا يحب غير نفسه برأي الثاني • ثم هو كين الذي لا يحب امه برأي الثالث وهو كين الذي لا يحب غير زوجته برأي الرابع • لقد كان فيلم المواطن كين فيلما تجريبيا • فهو من جهة تناول شخصية مهمة في المجتمع الأمريكي لا سيما اذا عرفنا ان نشارلز كين كان متزوجا من اميلي ابنة شقيق رئيس الولايات المتحدة الاميركية • ولقد كانت للميزات الاخرى والتي ادخلها ويلز على الفيلم



« المواطن كين » ١٩٤١

الشخص الآخر الامر الذي يترك كين شخصية مبهمه رغم الطيبة التي اسدلها ويلز عليه • ولعل ويلز تكلم بلغة برانديلسو المسرحية في هذا الفيلم بقصد او عفوية فكين هو ليس الشخصية المميزه الابداع • الوضحة الافعال وانما هو موجهة من الانعكاسات والعواطف والمشاعر والانانيات المختلفة • وهو كحقيقه • يبلو نسبيا • لا هو واقعا ولا هو مطلقا • اي انه كين كما يراه الآخرون • او بصورة أوضح هو كين الذي لا



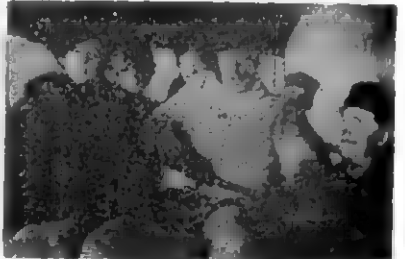
اورسون ويلز في « ماكيت »

اورسون ويلز

ما جعله يحظى باعجاب وتقدير كبيرين رغم فشله المادى فى الريف الأمريكى الذى اعتاد نوعية خاصة من الافلام .. لقد كانت القصة مركبة والتصوير متجدداً تستخدم ويلز فيه زبوية الفلسفة العريضة التى اعطت الايحاء سعة المساحات المصورة كذلك كانت الكاميرا تلهت على الدوام باحثه عن سر الشخصية وحقيقتها تلاحقها موسيقى ايقاعية ذات قيم درامية وانارة رمزية تعتمد الظلال العميقة وسيلة فنى التركيز على عناصر الدراما فى القصة ثم استخداها الموقف للتعقيد والديكورات المضغوطة ورغم ان بعض النقاد والاساتذة السينمائيين امثال ارثر نايت يعيبون على الفيلم افراطه فى التجريبيية واستخدامه للقطات القريبة لا بدافع النمو الفنى اكثر منه غرابة اللقطات ذاتها ثم وصوله الى نتيجة نهائية مصطنعة الى حد بعيد فانهم يعترفون فى النهاية بان فيلم «المواطن كين» « كان جريئاً ، ومثيراً ، هز المتفرج الشقف » .

لغة جديدة :

لقد تحدث « المواطن كين » وهو الفيلم الأمريكى بلغة اختلفت الى حد بعيد عن اللغة التى دأب الفيلم الأمريكى التقليدى على التحدث بها منذ نشوء هوليوود فى العقد الثانى من القرن العشرين .. فما هو معروف عن الافلام الأمريكية كونها ميلودرامات ورومانسيات متشابهة فى القصص والسيناريوهات والمونتاج والاساليب الازراجية رغم ظهور المدارس المختلفة فى مثل هذه الامور فى العالم ولا سيما فى الاتحاد السوفيتى وابطاليا والسويد .. لذلك فان المتفرج المثقف اذا ما عرضت عليه خمسة افلام لخمس مخرجين اميركان وسأل عن الفارق بين هذا الفيلم



عظمة ال اميرسون

وذاك لما وجد اى فارق من ناحية الاخراج مثلا فهى متشابهة تماما من جميع النواحي ولعل هذا الامر واضح فى احد الافلام الأمريكية التى نتج اوانل الخمسينات باسم « قصص او هنرى » الذى يسرد خمس قصص وقام باخراجها خمسة من كبار المخرجين الأمريكان حيث لم تظهر ولو ميميزة صغيرة تجعل لكل فيلم من الافلام الخمسة شكلا دراميا مالمجا بطريقة سينمائية مختلفة وجديدة عن الطرق الاربعة التى عولجت بها القصص الاربع الباقيات .

وهكذا فان « المواطن كين » الذى عولج بطريقة لم تألفها السينما الأمريكية ولم تألفها ويستسيغها الجمهور الأمريكى جعل الفيلم فى موقف لا يحسد عليه عند النظارة الأمريكان حيث سقط سقوطا ماديا فظيما فى الريف الأمريكى الذى تعود الحركة والقصة التقليدية المحبوبة من الالف الى اليا .

« اسرة اميرسون العظيمة » ١٩٤٢ :

وفى عام ١٩٤٢ عهدت شركة ROK الى اورسون ويلز ان يخرج فيلما ثانيا ولكن بحرية اقل وبشروط اكبر وذلك بسبب ما جره فيلمه التجريبي الاول على الشركة من خسارة مادية وهكذا فقد وافق ويلز على مطالب الشركة وبما يعمل باخراج فيلمه الثانى الذى سماه « اسرة اميرسون العظيمة » عن قصة من تأليف بوث كاتاركنجتون والقصة تتبع سيرة عائلة آخذة بالتدهور فى وقت بدا فيه نمو الطبقة الارستقراطية الصناعية . والفيلم يركز على العلاقات الفردية الخاصة من خلال العلاقات الاجتماعية العامة من خلال ابراز احدى الشخصيات المنحلة المقلوبة فيحوالة انهيارها الطبقي امام بورجوازية صناعية قوية .. ولقد سحب الفيلم

« لو لم يكن اورسون ويلز
للنفس شيء ما في السينما »

جورج ساندول

تنشأ بين بحار ارلندي « ويلز » وغادة
حسنة « هيوارث » متزوجة من محام
قدير ومشهور بيد انه كسبح .

تحقيقات في أوروبا :

وبعد هذا الفيلم سافر الى اوربا
ليحقق هناك احدي مسرحيات شكسبير
التي قدمها في السابق للمسرح وبشريط
سينمائي باسم « ماكبت » ثم يسافر
عام ١٩٥٢ الى مراكش وايطاليا فيحقق
شريطا اخر باسم « عطيل » وخلال هذه
الفترة كان ويلز يمثل في الافلام
الاوروبية اضافة لقيامه بالاضطلاع
بالادوار الرئيسية في افلامه كذلك
يخرج فيلما رديفا « باسم » اصابة
سرية « قوبل بالبرود بعد ان كان موصلا
له النجاح الكبير .. ورغم ان معظم
الافلام التي كان يمثل فيها ذات صبغة
تجارية بحتة الا انها قدمت اورسون
ويلز كممثل جيد للعالم ولعمل فيلم
« الرجل الثالث » الذي قام ببطولته
مع جوزيف كوتن احسن دليل على ذلك
.. لقد نجح هذا الفيلم الذي اخرجته
الانكليزي « كارول ريد » باساليب
المدرسة الفرنسية القديمة « التعبيرية
والطبيعية متحدثا فيه عن الجو الصام
لاوضاع ما بعد الحرب العالمية الثانية
وقد اشتركت في انتاج الفيلم مجموعة
من الدول كاميركا وبريطانيا والمانيا
والنمسا وايطاليا . وهو فيلم بوليسي
مشوق لاقى نجاحا عالميا منقطع النظير .
في عام ١٩٥٥ حقق اورسون ويلز
فيلم « السيد اركادين » وهو فيلم عادي
كان يمثل مع الاربعة افلام التي سبقته
فترة انحطاط في مستوى ويلز لاجراحي
والفني لا يمكن ان يرتقي الى مستواه
الذي في فيلمه الاولين « المواطن كين »
١٩٤١ و « عظمة آل امبرسون » ١٩٤٢

اسس المجد :

وفي عام ١٩٥٧ اخرج اورسون ويلز

من ويلز اثناء ما كان يقوم بمراحله
الاخيرة - وقامت الشركة التي بدأت
تدخل في خصام مع ويلز بعملية
مونتاج للفيلم رغم احتجاج ويلز
ومعارضته وحينما عرض الفيلم لم يحز
على النجاح المقبول من قبل عاصمة
المشاهدين باستثناء المثقفين منه رغم انه
اقوى من « المواطن كين » معالجة
وابتكارا وفنية . ولقد كان ويلز حين
يواجه بالنتقد ينسب فشل بعض
مشاهد الفيلم الى الشركة المنتجة التي
سحبت الفيلم منه ولم تسمح له بالقيام
بعملية مونتاجه لذا فهو يقول عن ذلك
« حيث يقوم لي عمل - يقصد امبرسون -
فان معنى ذلك انني انا الذي قمت بعملية
مونتاجه .. لقد عملت شهورا طويلة
في مونتاج امبرسون قبل ان يسحبوه
منى » .

المونتاج اهم شيء :

ويلز رغم استخداماته المتعددة
للموسيقى .. والظلال .. والعميق
البعيد والحوار المتداخل .. والديكورات
المسقوفة .. فهو يعتمد المونتاج بالدرجة
الاولى .. ويعتقد بان المونتاج هو اهم
شيء في العمل السينمائي بل « ان بلاغة
السينما تصنع في غرفة المونتاج » في
رأيه لذلك لم يكن غريبا ان يمضي
تسعة شهور في مونتاج فيلمه « المواطن
كين » وبمعدل ستة ايام في الاسبوع .
وفي منتصف الاربعينات سافر
اورسون ويلز الى اميركا الجنوبية
ليخرج فيلما بالالوان صور منه مئة
الف قدم من الافلام بعد ان انتج قبله
فيلم باسم « رحلة الى بلاد الخوف »
وفي عام ١٩٤٦ اخرج اورسون فيسه
« المجرم » او القريب وما ان جاء عام
١٩٤٨ حتى حقق فيلم « سيدة من
شنتهاي » الذي مثلته امامه ريتسا
هيوارث وهو فيلم عاطفي عن علاقة



المواطن كين

« لقد كان فيلم « المواطن كين »
جريئا • ومثيرا • هو المفرج المثلث
دون ان يهرك في المفرج المثلث
سائقا »

ارثر نايت

اورسون ويلز

السينما العالمية ، رغم ما تطلق عليه
من نهوت واصناف ، منها السذاجة
في التقديم والجمود في استخدام
الكاميرا •• و •• الخ
ان ويلز مستقر حاليا في اوربا ،
وهو يعمل الان ، في كثير من الافلام
الكبيرة والصغيرة على حد سواء بالاحص ،
الافلام التي تنتج في فرنسا وهو امر
لا يخدم ويلز كفنان عظيم كان الاجدر
به ان يكرس كل وقته لتقديم الافضل
من الافلام التي يمد مواضيعها ويخرجها
سيما وهو يتمتع بهذه القابلية
الخارقة •• ان الافلام التي اضطلع
فيها ويلز ادوار شتى ما بين البطولة
والثنائية •• واغلبها ثنائية تبلغ
بالعشرات ولعل اخرها من التي عرضت
في بلادنا فيلم « باريس تحترق » الذي
مثل فيه دور السفير السويدي في
فرنسا •

سينما الفنان :

واسلوب ويلز المميز في الاخراج
والمونتاج لم يكن متأثرا باسلوب ما كما
هو دارج في العديد من الانتاجات
والتيارات والمدارس السينمائية ••
فهو مثلا لم يتأثر باسلوب ايزنشتاين
او دفجنكو او احد مخرجي الطليعة
السويديين والايطاليين • بل ظلت
فلامه تحمل بصماته هو •• لا بصمات
الاخرين ••

- (١) قصة السينما في العالم - من الفيلم
الصلبت الى السينما - تأليف ارثر نايت -
ترجمة سعد الدين توفيق •
- (٢) تاريخ الفن السينمائي ج١ جورج
سادل •
- (٣) مجلة الهلال العدد العاشر السنة
١٩٦٥-٧٣ عدد خاص تقديم صلاح ابو سيف •
- (٤) لن المونتاج السينمائي - تأليف كارل
رايس - ترجمة احمد الحضري تقديم احمد كامل
ارسي •
- (٥) مجلة السينما - عدد ٤٣ - ١٦ تموز
١٩٥٦ كمران حسني •

فيلمه الرائع « بذور الشر » وقد تحدثت
الصحافة السينمائية العالمية كثيرا عن
هذا الفلم واعتبر احد ادوع اعمال
ويلز السينمائية • وفي عام ١٩٦٠
اخرج فيلمه الرائع « محكمة » عن
قصة الكاتب التشيكي الكبير فرانز
كافكا •

وفي فيلم محكمة ، استطاع ويلز ،
ان يبلور طاقته الفكرية ، وخياله
الرائع ، من خلال السقوف الغفيلة
والاشكال الرمزية ، والظلال العادة ،
والاصوات ، والمونتاج السريع ، الذي
جعلنا نلث في تتبعنا لاحداث الفيلم ،
التي كانت تمر من امام اعيننا بسرعة
وكثافة وغزارة •• لقد كان يكفى ويلز
كي يفصح عن امكاناته ان يقدم فيلم
« محكمة » ولقد مثل في الفيلم انتوني
بريكنز وجان مورو بالاضافة الى ويلز
نفسه الذي اضطلع بدور المحامي فيه •
لقد وضع فيلم « محكمة » ١٩٦٠ الى
جانب « بذور الشر » ١٩٥٧ بالاضافة
الى فيلم « المواطن كين » ١٩٤١
و « عظمة ال امبرسون » ١٩٤٢ في
قائمة مئة فيلم اعدتها المورخ العالي
جورج سادل وتعتبر من ادوع وانظم
الافلام التي انتجت في تاريخ الفن
السينمائي كله من مجموع مائتي الف
فيلم انتجها العالم منذ عام ١٨٩٥ وحتى
عام ١٩٦٧ •

مخرج مقل ولكن •••

ان ويلز مقل في اخراج الانلام
وافلامه التي حققها منذ ان بدأ بعمل
في الحقل السينمائي لا تتعدى الشرة
الانلام واذا ما اخذنا الاربعة انلام التي
عدت من زوائج ما تمخض عنه الفكر
السينمائي العالي ، وقارناها بنسبة ما
انتج في العالم من انلام والى خلاصة
ما انتج في العالم من اشربة جيدة •
سيضع لنا ، مدى ما يتمتع به من
ثقافة ، تضعه في الصدارة من جهابذة



لقطة من فيلم « المحاكمة »

سيناريوهات المخرج السوفييتي سرجي ايزنشتاين

الاعتصام "الخزاف"

[نشر لأول مرة بالروسية
في ربيع عام ١٩٧١ . وهذه
الترجمة العربية هي الاولى
بعد نشره بالروسية -
الترجم]

السيناريوهات

مقدمة بقلم

سرجي ايزنشتاين (١)

... لو كنت باحثا خارجيا . لقلت حسن
نفس بأن هذا المؤلف - كما يبدو - مأخوذ بفكرة
واحدة وموضوع واحد . مرة رأت الايد
وكل ما فكر به وعمله - وليس هذا ضمن
كل فلم على حدة بل عبر كل افكاره وافلامه -
كان دائما وفي كل حالة . هو نفس الشيء .

فالمؤلف يستخدم مختلف الصور (القرن
الثالث عشر . السادس عشر . أو العشرين)
الطائر وشعوب مختلفة (روسيا . المكسيك
اوزبكستان . أمريكا) . مختلف الحركات
الاجتماعية والتحول داخل الحركة في الاشكال
الاجتماعية الثابتة كتغير حركات اللحن نفسه .
ان هذا اللحن يتكون في وحدة الفكرة
النهائية من أجل الوصول الى الوحدة .
وبالتسوية للصداقة الروسية - الثورية -
الاشتراكية . فان هذه القضية هي الوحدة :
البطولية - الوطنية (الكسندر نيفسكي)
الحكومية (ايفان الرهيب) وحدة الجماهير
المدبرة بوتومكين . التعاونيات الاشتراكية
(موضوع الكولخوزات . التقدم والجديد)
(قناة فولغا)



ايزنشتاين



لما بالنسبة للارضية الاجنبية ، فلا ان يكون نفس الموضوع ، الذي يتكلم والمفاهيم الوطنية ، لو ظلمه غير الباتر هو المسبقة التراجيدية من حيث الخلفية غير ان كل ذلك هو نفس الموضوع الذي يظهر الفكرة الايجابية للعمل الفني (Opus) الذي هو بخصيص نفس الموضوع ، مثلا الفكرة الاساسية للبطولة القتالية - نيسكي - التي تظلمها كشاهد القتالية لبحر الاثان قرب (يسكوف) التي تنتصب كالطود من اجل الوحدة الروسية .

هذه التراجيديا الفردية التي خطت خلال سفرنا الى المغرب - (التراجيديا الامريكية و ذهب زويتر ، جنة المجتمع البدائي في كاليفورنيا التي حطمتها الذهب الملعون - في النظام الاخلاقي لشخص الجنرال زويتر المتساعض للذهب) ، « المنظمة السوداء » (عن بطل هاييتي الذي قاد معارك الحركات الثورية للمبيد الهايتيين في نضالهم ضد (الكولونيين) الفرنسيين - نصير توسين - لوي تر ، الذي نصب هنري كريستوف امبراطورا على هاييتي ، والذي قُضِيَ عليه ، جراء تصرفاته الفردية حين اعتمد من شعبه) ، « قناة فرغانة » - مرة ثانية تشيد الوحدة الجماعية في العمل الاشتراكي ، الوحيد للفكر قوى الطبيعة - الماء والصحراء (التي اعطت الارادة الانسانية لجنود اسيا الوسطى في تدمير القوة لاسقاط الحكومة وابناء عظمة الصحراء) وتحطيم سيطرة الطبيعة ، التي انهكت شعوب اسيا في نفس الوقت الذي انهكتهم عبودية روسيا القيصرية .

واخيرا (تعيا المكسيك)

وهو تاريخ تغير الحضارة ، وليس معنى (عموديا) - بالسنوات والقرن ، وانما القيا - حسب المعايير الجغرافية لمختلف مراحل الحضارة جنبا الى جنب وهذا هو التفسير ، المعنى في المكسيك ، التي عرفت سيطرة (الباتريارخ - تكوانتيك) جنبا الى جنب تلك المظاهرات التي عاشت الشعبية لشعراء السنين (يوكاتان ، منهج زاباتا وغيرهما) .

وهي التي حققت المشهد الرئيسي - لانكار الوحدة الوطنية : تاريخيا - في الهجوم الموحد على العاصمة - مكسيكو ، القوى الموحدة للشمال - ليل ، والجنوبي - اميليو زاباتا ، وموضوعيا - في شخص المرأة المكسيكية - سولدا ديرا ، التي تنقلت في عتايها بالرجل من مجموعة الى مجموعة اخرى من الجنود المكسيك وكسل مجموعة تعادي الاخرى ، والتي تنهضها تناقضات الحرب الاعلى (سولدا ديرا) التي كانت الرمز السحري للوحدة الوطنية للمكسيك المتحدة ، والتي تقف على النقيض من الفزاة الاجانب الذين يحاولون تفرقة الشعب وتسييم مجموعة ضد الاخرى .

- المقدمة -

عن الاحتجاج

يقلم لجنة من الاساتذة :

كليمان ، كوزلوف ، كورشونوف

كراسوفسكي ، ليفين ، شاترنيكوف

في نيسان ١٩٢٤ طلبت ادارة الاستدبرو الميساني الاول من سرجي ميخائيلوفيتش ايزنشتاين اخراج فيلم بحيث يجب ان يعكس فيه كامل طريق الحركة البروليتارية الروسية في فترة ما قبل الثورة . ادناه اول خطة المسجلاريو (كتبها في ١ نيسان) ، والاصح مسودة خطة ، وهي التي كتبت اقدم مرحلة وفكار ايزنشتاين :

« القسم الاول - جنيف - روسيا »

الصلات .

- ١ - لجنة الحدود المركزية .
- ٢ - ارسال الناس والمواد .
- ٣ - الظهور .
- ٤ - وصول الناس والمواد .
- ٥ - المصاحبات للمحاكمة .
- ٦ - عبور الناس .
- ٧ - منظمة روسيا (الجهاز - الناس - توزيع الناس ومواد الاتصال) .

القسم الثاني - المطبعة .

- ١ - المطبعة السرية (التنظيم ، العمل ، الفصل)
- ٢ - الحراس (التنظيم)
- ٣ - كلمة السر (« النيكيت » في المركز)

القسم الثالث - العمل مع الجماهير .

- ١ - النشرات
- ٢ - الاجتماعات
- ٣ - الحشود (سفودكي)
- ٤ - الاحتفالات في ايار - مايو مكي .
- ٥ - الحلقات (الخلايا)
- ٦ - مظاهرات ٩ كانون الثاني والاول من ايار



١٩٢٢ انه تصوير (الامتصام)
في الاستوديو الاول للسنيما

القسم الرابع • النضال

- ١ - حالات التفتيش
- ٢ - الاعتقالات
- ٣ - المعتقلات
- ٤ - الاستجوابات
- ٥ - الاستفزازات
- ٦ - النفي • • • • • سوجي كوتوك • •

القسم الخامس • الاضراب

الاعتصام •

- ١ - التنظيم
- ٢ - العملية
- ٣ - الاجهاس

القسم السادس • السجن

- ١ - الظروف
- ٢ - الحياة (العادات)
- ٣ - الهروب
- ٤ - التضحية (للهروب) كجزء من حياة المسجون (كيف يتخفون للحرية - التعلق بالحرية)
- ٥ - الاستفزازات
- ٦ - النفي • • • • • سوجي كوتوك • •

القسم السابع • السجن

- ١ - الهروب التاريخي
- ٢ - مكتب الجوازات
- ٣ - المعتقلات
- ٤ - المحكومون بالاعدام وعقوبة الموت •

القسم الثامن • الاشغال الشاقة والنفي •

الخاتمة (٢) •

ابتداءً من العمل في كتابة السيناريو في حزيران سنة ١٩٢٤ ، ورغم ما ورد في مذكرات (تاتينلات) فيلم « الاعتصام » (وللمشهور عالمياً باسم « الاضراب » - المترجم) من أن السيناريو قد أنجز من قبل مجموعة « البروليتكولت » الفنية ، إلا أن كاتب السيناريو الحقيقي كان (سوجي ميخائيلوفيتش ايزنشتاين) و (غريغوري الكسندروف) • وفي أواخر مراحل العمل على الفيلم التحق بهما (ف. ن. بليتنوف) مساعد مسؤولي « بروليتكولت » موسكو (وكان يقوم بدور المستشار للقضايا الفكرية والتاريخية) • كما اشترك جزئياً في ذلك (إي. كرافچونوفسكي) لقد كتب السيناريو وفق إمكانيات المجموعة الفنية العاملة في الاستديو (المسرح) الذي كان يديره ايزنشتاين بنفسه • والمديد من الاقوال كتبت شخصياً حسب خصائص أشكال (هيئات) مثلي مسرح المال الاول « بروليتكولت » (وقد كتبت أسأؤهم الحقيقية بدل أسماء شخصيات الفيلم ، وقد اقررت عن الجامع) •

وفي هذه المرحلة الاول من بلورة وتكوين الفكرة ظهرت ابداعات ايزنشتاين البريئة • وبعد ذلك ، أي بعد إنجاز العمل في الفيلم شخص

ايزنشتاين الشيء الجديد في الفيلم الذي اخرج : « ... الجديد الثوري في « الاعتصام » - ليس نتيجة لكون مضمونه ثورياً - العزلة الثورية - بل كان من الناحية التاريخية جماعياً وليس فردياً - ومن هنا وبلا مكالبة ، كان عدم وجود عقل وما شبه ، تميز « الاعتصام » بكونه « أول فيلم عمالي » • •

ثلاثة تاريخية - ثورية - « انتاج » ماضي للواقع الثوري الجديد - عولج لأول مرة من وجهة نظر صحيحة : وهي بحث خصائص ومميزات طلاق مراحل وحدة العملية من زاوية (وجهة نظر) « انتاجية - جوهرية » (٢) • ان عمله الكلاسيكية الصادقة (والمعادلة) لا تعود فقط « للاعتصام » بل للفكرة التي ترمع فيها •

لقد درس ايزنشتاين والكسندروف مادة تاريخية واسعة ومتنوعة (وفي الاخير حفظت مقتطفات واسعة كتبها الكسندروف) • ان الفنى والامكانيات الترميمية في هذه المواد قادت الى جعل الفيلم القليل يتجسد أمام المؤلفين كملحة متعذرة الانقسام تحت عنوان عام « نحو الدكتاتورية » • والذي يفهم من الخطة الواردة اعلاه بأن « القسم » - كما هو معلوم - يتمثل بفصل من النصوص (ذي عشرة دقائق - المترجم) • أما الآن فإن ايزنشتاين والكسندروف يرغبان بوضع سيناريو « سلسلة » تتكون من سبعة الافلام كاملة الطول (ساعة ونصف للفيلم الواحد - المترجم) كل واحد منها يقابل مرحلة معينة من مراحل تطور النضال الثوري • في مقالة « التخطيط الحكومي يعطي » (١٩٢٧) اورد ايزنشتاين خطة السلسلة « نحو الدكتاتورية » كما يلي :

« السلسلة الاولى - جنيف - روسيا

(تكتيك عمل الحراس • تقصيرة السوداء رجال الامن ، التوفر بخصاصي المصاحبات • ادب الدعاية) •



لقطة من الاعتصام

السلسلة الثانية - العمل السري

(تكتيك عمل للقطات السرية ، الطبعة السرية) .

السلسلة الثالثة - اول ايار

(تكتيك تنظيم فعاليات ايار) .

السلسلة الرابعة - [ثورة] ١٩٠٥

(اظهار ملائمتها الخاصة باعتبارها (قصة) انجاز المرحلة الاولى للثورة الروسية) .

السلسلة الخامسة - الاعتصام

(تكتيك وطريقة الردود الثورية للبروليتاريا ضد الرجعية) .

السلسلة السادسة - السجون ،

التمردات ، الهروب .

(تكتيك تنظيم الهروب ، التمردات في السجون الخ ..) .

السلسلة السابعة - اكتوبر .

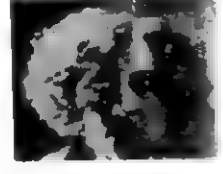
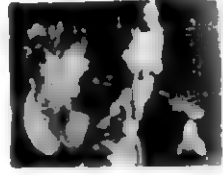
(تكتيك اخذ السلطة وتأكيد دكتاتورية البروليتاريا) (١) .

مما يجلب الانتباه ، قبل كل شيء ، تلك المعلومات الواسعة للامطار التاريخي : فالخطة الاولى - هي « تاريخ الحزب لسنة ١٩١٠ - ١٩١١ » (٢) . واعطيت هنا لوحة « لكل تاريخ العمل السري لآخر ربع قرن من الثورة الروسية » وفي الوقت الذي ادخلت فيه مادة جديدة (السنة الخامسة) (ثورة ١٩٠٥ - التبريم) و « اكتوبر » والتي دخلت كمواضيع ضمن افاق اهتماماتنا كمواضيع خاصة للعمل التلصص - هذا ما كتبه ايزنشتاين في مقالة « التخطيط الحكومي يملئ » .

جوى اعادة تجميع ، بحيث أصبح التكوين العام للسلسلة كواقع تاريخي منطقي .

ومكسدا برزت الفكرة الاولى لايزنشتاين كواحدة من الملامح الهامة في قمرته السرامية التي حظيت بالتطور في سيناريواته القادمة - ابتداءا من (سنة ١٩٠٥) و (تحيا المكسيك) الى « قناة فرغانة الكبيرة » و « موسكو ٨٠٠ » .

فالفكرة لا تتوسع وحسب ، بل وتنبسط منركزة في المسودات الاولى للسيناريو الاخراجي والتي ظهرت فيها تفصيلات مدروسة للمشاهد بل وحتى تسلسل جداول الكوادر للمشاهدين مثلا : ١ - رحبة العربات (المقاطع) - امرأة تطحن سائق العربدة وزمة ٢ - (لقطات للعزم) - المرأة تلتفت - سراويل اطفال ٣ - السائق يسوق الحصان - يدور ٤ - كبيرة - امرأة تنظر للفصيل وتفرج النشرة ٥ - مزج الى النشرة (٦) - ان الظروف الخاصة والتفاصيل المبررة قد استغلضت من الوثائق او هي من وضع مؤلفي السيناريو والتي يعود اصلها الى المنشورات «الاكستريك» لاهمال ايزنشتاين المسرحية « المكسيكانية » و



شخصيات

أيلم - الاعتصام



« الحكيم » (٧) بحيث تضمنت الخطة بذلك .

وعندما أصبح واضحا بان انسراج سيرة افلام كاملة للسلسلة هيلية غير الواقعية من الناحية الانشائية . فان اداة الاستديو السينمائي افترحت الانسراج على قسم واحد منها (سلسلة واحدة) - فاختر ايزنشتاين « الاعتصام » .

وفي الخطط الاولى نجد ان موضوع النضال « الاعتصام » كان يشغل قسا واحدا فقط (خلا) نوره اذناه ؟

« القسم السادس - النضال يشغل » - الاعتصامات

- ١ - الراية الحمراء كبيرة فوق بوابة المصنع الكاميتر تراجيح - مصانع سوداء - تلج ابيض - نقطة العلم لعمراء .
- ٢ - الحرس الخيالة يعجبون .
- ٣ - تمزيق العلم .
- ٤ - الحارس في السوق والنساء يرمينه بالبحر .
- ٥ - يقدسون التماثيل الى خوموليج .
- ٦ - لوحات الاضرابات والاعتصامات .
- ٦ - ١ - نضال الانبعاثات ، الهرب امام البوليس الخيالة والاختفاء في البراميسيل - هروب مضحك من خلال المصنعة نتيجة هجوم مشاة البوليس - الاختباء فوق شجرة .
- ٧ - ارسال مغربي الاضراب وفق خطة لاقارة عراق مصطنع .
- ٨ - طفل يكتشف ذلك .
- ٩ - فشل مغربي الاضراب ، المعارك بين بعضهم البعض والجميع يشكون عليهم .
- ١٠ - مصنع - حزام من البوليس حوله .
- ١١ - عمال يرمون اوراق الى رفاقهم .
- ١٢ - ورقة يلتقطها صغور .
- ١٣ - الرفاق للقول ، بينما يتجه البوليس نحو الورقة .
- ١٤ - البوليس يطلق النصار على العاصور .
- الورقة تنتشل من الصقور القليل - حطه البوليس ذو الهماز يرمون العاصور للقتل .
- ١٥ - البوليس الخيالة في ساحة المصنع - القتال اتصال الى رفاقه : « اجلس ١٢ » - المرسلان عاجزون .

- ١٦ - تطوير مصنع (عيفار توفسكي) .
- ١٧ - الخيالة في ساحة مصنع (عيفار توفسكي) .
- سكبكت المياه الخفية عليهم .
- ١٨ - القمع والمطاردة .
- ١٨ - ١ - حبل ، حلقة ، كمين .
- ١٩ - الخيالة فوق الجسر القائم .
- ٢٠ - يقطع القسم الاوسط من الجسر - الجسر يعموم وعليه خمسة وعشرون خيالا - يلقزون في الماء ، يتفقدون .
- ٢١ - انسان يصيح على السباح » .
- من علم الخطة المبررة ولد سيناريو فلم « الاعتصام » ، والذي ينشر لأول مرة في هذا المجلد . ومن الخطا مصاحبته ، كما يحاسب عادة الان السيناريو الادبي المصنوع .

الاعتصام « (تجنيد رجال الأمن ، وحرق كتلة بيع التبغ أثناء المظاهرات ، تفريق صفوف المظاهرات بواسطة خرطوم مياه ، طلاء الحرائق) » .
٦ - « الاجهز » (حشوة الترنال في تعظيم الاعتصام ، مرتفعين بذلك الى مصاف دعوة النظام القيصري) .

سيناريو « الاعتصام » نوع جديد للعمل الفكري . ولأول مرة أصبحت الجماهير تبتلى « شخصية » المصور الرئيسي متحركة بذلك الى جماعة القتال . ولأول مرة أيضا نجد ان عملية الاتصال الثوري لا تكون خلفية ، وانما مادة للأفكار الفنية . بدون « الاعتصام » لا يمكن فهم تطور فن السينما السوفياتية .

ان مجمل نظام الشخصيات لفلم « الاعتصام » - ابتداء من الخاصية الجديدة للبناء الموضوعي (لقد سمى ايزنشتاين سلسلة افلام « نـ و » التكنولوجية « افلام ثقافية ذات ميزة خاصة ») بل وحتى الاستخدام الجديد للشخص « Typos » - الانمائية « والتحليل المونتاجي للحدث - له كونت ادراكا جديدا لمور الفن في الحياة ، وعلاقات جديدة للفنان مع الجمهور في اللغة . ان الاسهام المباشر في اعادة بناء الحياة ، والنفاذ الحيوي في وعي المخرج - هذا هو الواجب الذي انفع ايزنشتاين من اجل تحطيمه ، وهو الذي شخص العديد من منتوجات « الاعتصام » . ان بطها قد تم اكتشافها في ساحة التصوير ، وحل طاولة المونتاج [المويولا] والكثير منها أثناء كتابة السيناريو والسيناريو الاخراجي بالذات .
واخيرا يشير انتباها بصورة خاصة ذلك التحليل التفصيلي للخاتمة - « الحركة » والذي ينشر هنا في المقدمة [بالروسية] لأول مرة (والمساعدة محفوظة الآن في الارشيف المركزي للوثائق الادبية والفنية في الاتحاد السوفياتي ، ف - ١٩٢٣ ، اضمارة - ١٠ ورقة ١٠) . ففي هذا المشهد ، بالتتابع والتحليل التفصيلي قد نضد الاساس التكويني والذي أصبح فيما بعد من الخصائص المميزة للسينما السوفياتية [في عهدنا « الصامت »] : اللغة المونتاجية لـ Tropos ذلك الشكل الذي انطلق بالعرض السينمائي الى خارج نطاق تصوير الحدث داخل في مجال تقييم الحدث نفسه .

في مقالة « ديكتي ، غسريت ، ونحن » شخص ايزنشتاين الشهيد الفني لفلم « الاعتصام » قائلا : « ان افلاكي الرصاص الجماعي عن المظاهرات

لقد ذكرت هيئة النشر في مقسمتها لمجلد سيناريوهات ايزنشتاين بان الشكل الادبي للسيناريو لم يكن قد تكون بعد حتى سنة ١٩٢٤ بل كان طاميسا انذاك ما يسمى بالسيناريو « المرقم » . السبقي يهتم به الاختصاصيون المحترفون فقط . ومن هنا جاء التركيز في الكتابة ، والاشارة الى تكتيك التصوير : حجم اللقطة (٨) ، عزل الخافق اللقطات الكبيرة جدا V.E.S.

- المترجم) ، تغيير زاوية التصوير . ان سيناريو « الاعتصام » مليء بالملاحظات « التكنولوجية » . فهنا وهناك نلتقي باختلاف انواع « الديباغراممات » و « المزج » و « المزج المتعدد » . ان المناصر (الجديدة التي انضمت الى صفوف السينمائيين (وبلا شك) كانت تهتم بهذه المواضيع والاصطلاحات التكتيكية . وعندما قسام ايزنشتاين يعطيه التوليف « المونتاج » فإنه وبكل حذر - نادرا ما لجأ الى مثل هذه الاساليب والطرق المبتعة في عهد السينما المبكر - انه عثر على ، واستخدم القوة التمييزية لبساطة « المونتاج المقارن » للقطات و « الكواحد » . ومع كون السيناريو « المرقم » [السيناريو الاخراجي - المترجم] اقرب الى الجدول المونتاجي للفلم « الا أنه كان في الواقع يميزا جدا حسن « النسخة التحليلية للفلم الكامل » . فرقم واحد هنا قد يعني مشهدا او مجموعة لقطات او حتى لقطة كبيرة جدا . والكثير من المشاهد الملبنة بالعمل والمشحونة بالحركة لم تصور ، وأصلحت الأخرى أثناء المونتاج . غير ان المشاهد الاساسية للفلم القبل قد تم اكتشافها في هذه المرحلة بالذات من مراحل العمل .

البناء الفكري « الاعتصام » قد تكون نهائيا أثناء مرحلة التصوير والمونتاج . ظهرت شخصيات اسامية (القائد العالي ، رجال الأمن ، اعادة العمل) ، والمشاهد الصغيرة التابعة قد نسقت في ستة « فصول » :

- ١ - « في المصنع كل نوع حادي . . . »
(مقدمة فريدة تمتاز بدقة متناهية في عرضها للقوى المتاعلة - البلاشفة المعاة « ينشرون كالنحل » في المصنع ، وحشية الادارة والبوليس الذي ينظم الرقابة على العمال) .
- ٢ - « سبب الاضراب » (انتحار العامل المنهم بالسرقة واجتماع في المصنع) .
- ٣ - « تجدد المصنع » الايام السلمية الاولى للاضراب والاعتصام : اللقاعات في الغابة ، تنسيق وتوحيد مطالب المضربين) .
- ٤ - « الاعتصام يستمر » (الجوع في هوائ العمال ، البوليس ينظم حملات « صيد للوحوش » .
- ٥ - « تنظيم أعمال الضرب لتعطيم



ايزنشتاين

في الشهد الفلمني بشكل ضاعفة مع الشاهد
المعمية للمعارك في المدينة (تلك المرحلة
الطولية - السينا والفي كان لها صداما في
الانتاع واثارة اكبر الانطيمات) وتحويلها الى
سينما « المعارك الاساسية » التي تحمل في طياتها
ذكريات القمع القومي من جانب السلطة
القيصرية . • لقد كانت هذه لفظة نوعية من
مونتاج ليريفت « المتوازي » الى ادراك « المونتاج »
كوسيلة تكشف بيسل كل شي . « الخصائص
الايدولوجية » .

وبالتباس الى السيناريو المرقم « للاعتصام »
فان تحليل المشهد بدقة متناهية ، وكفاءة ، بحيث
يشير كل رقم الى لفظة واحدة ، بحيث يطينا
امكانية تصور كل « صدام » مونتاجي للقطعات
المقدمة . كما نجد في الفلم بان غط المعارك قد
اختصر كثيرا بالنسبة الى السيناريو المرقم
[السيناريو الاخراجي - المترجم] ، حيث ان
لقطات ذبح الثور كانت قد نظمت ولدت في
اللحظات الحرجة (القبة) لتضاهي تقريظ
المشاهرين . كما تغيرت اخر لفظة أيضا . فبدلا
من المنظر الكبير لمين الثور الميت - ومزا للرب
؛ والذي بالمناسبة سبق لمقرات السيني ذلك
الشكل الختامي لفلم فيديريكو فيليني - « الحياة
المعلومة » - نجد ان ايزنشتاين قد وجه الى
المشاهدين مباشرة ندما صحنيا : منظر كبير لعامل
و (كتابة داخلية) : « تذكر البروليتاريا » .
وبوجب الفكرة فان لفظة الحزن هنا قد اجتمعت
مع فكرة عظمة البروليتاريا المحرومة .

ان سيناريو « الاعتصام » لم يحتفظ بكامله .
والنص المنشور هنا قد اعد من نسختين متباعتي
الزمن : القسم الاول والثاني - هو بداية السيناريو
الاخراجي (ف - ١٩٢٣ ، اضية - ١ ، ورقة ٨)
والاقسام من ٣ - ٨ مأخوذة عن خطط السيناريو
السابقة له اضية - ١ ، ورقة - ٣ .

• هيئة تحرير القصة •

ايزنشتاين الذي خضع للعديد من التغييرات
والتعديلات . والذي أصبح معروفًا للعالم بمد
ذلك باسم « الخط العام » - المترجم

(١) وضع المقسة (وهي ملحقة بالسيناريو
الاخراجي) لجنة من الاساتذة • مترجمة من
المجلد السادس من مؤلفات سرجي ميخائيلوفيتش
ايزنشتاين ، منشورات الفن • موسكو ، ١٩٧١
ص ٥١٧ - ٥٢١ •

(٢) الارشيف المركزي للوثائق الادبيية
والفنية للاتحاد السوفياتي • ف - ١٩٢٣ ، اضية
١ ورقة ٢ •

(٣) « حول مسألة الممثل المادي للشكل »
- ايزنشتاين - المؤلفات - المجلد الاول - من
الطبعة الحالية اعلاه • ص ١٠٩ •

(٤) انظر كتاب - سرجي ايزنشتاين -
المختارات - « منشورات الفن • موسكو ١٩٥٦ •
ص ٨٥ - ٨٦ •

(٥) الارشيف المركزي للوثائق الادبيية
والفنية في الاتحاد السوفياتي - ف - ١٩٢٣ -
اضحية ١ حفظ • ورقة ٥٥ •

(٦) المصدر نفسه - ورقة ٢ •

(٧) اشارة الى مسرحية اوستروفسكي التي
قدمها برونشيكات •

(٨) انظر « حول تحديد حجم اللقطة في
الفلم السينمائي » - تعليق للمترجم حسن
الوضوح •

(٩) انظر : ايزنشتاين - المؤلفات المجلد
الخامس • ص ١٧٨ •



(١) سرجي ايزنشتاين - المؤلفات - المجلد
السادس - منشورات الفن - موسكو - ١٩٧١
ص ٢٩-٣٠ - للمترجم •

(٢) « الكسندر ليلسكي » والاساء بسجن
الاقواس من افلام اوسيناريوهات افلام سرجي
ميخائيلوفيتش ايزنشتاين - المترجم •

(٣) « القديم والجديد » - احمد السلام

ملاحظات حول: تحديد حجم اللقطة في الفيلم السينمائي الرؤية الرومية للكادر

مقارنات وايضاحات وتعليق

بقلم : عزيز حداد

ان موضوع « تحديد حجم اللقطة في الفيلم السينمائي » قد شغل ولا يزال كافة الاختصاصيين ونقاد الفن والمؤرخين وفلاسفة الفن . ونظرا لان السيناريو الاخراجي لفلم « الاعتصام » هو اول سيناريو سينمائي يكتبه ايزنشتاين . ولورود بعض « المصطلحات » في تحديد حجم اللقطة في الفيلم فقد اقتضى كتابة هذه الملاحظات الاولى حول الموضوع .

ان هذه « المصطلحات » كانت محل اجتهادات خاصة - خصوصا في العشرينات عندما أصبح الفيلم يصور ليس وفق « فكرة » او « موجز موضوع » بل وفق « خطة سيناريو » و « سيناريو اخراجي » . بحيث كان يفلط عليه الطابع التكنيكي والملاحظات الفنية اكثر من كونه سيناريو ادبي . خصوصا وان تلك الاصطلاحات كان بعضها « دارجا » والاخر « مروفا » بالاسم التكنيكي البحت وكلها متداولة بهذا الشكل او ذاك بين مختلف العاملين في حقل السينما وصناعتها انذاك - خاصة في العشرينات - رغم التطور التكنيكي والفني للسينما تطورت واغثت المصطلحات فيما لغزول وسائل فنية وتكنيكية حديثة على السينما في عهدها « الصامت » وبالتالي « عندما نطق علينا » .

لقد تمت باختيار نماذج من « المصطلحات » التي اوردتها ايزنشتاين في السيناريو الاخراجي لفلم « الاعتصام » والتي طورها فيما بعد وخاصة في افلامه التالية : « المرأة بوتومكين » و « تعبيا المكسيك » و « الكسندر نيفسكي » و « ايفسان الرعيب » وغيرها . ان تطور الرؤيا السينمائية لدى ايزنشتاين قد انعكست ليس في الملامه وحسب بل وفي مختلف الابحاث والنظريات التي جاء بها



ايزنشتاين الى اليمين انه تصوير « الاعتصام »

مما انضى اللغة السينمائية ولقائلها بالشئ الكثير .

أورد أدناه أحجام اللغات ومصطلحاتها الواردة في : « الاعتصام » :

١ - منظر عام [لقطة عامة] :
ورشة في محل

الدير يلفظ من كرسية

٢ - صغيرة :

نهر - مستنقع - كوخ .

مائدة عشاء .

عمال كثيرون .

٣ - نصف صغيرة :

قرآن بما فيه التواتر المصهور

٤ - [لقطة] متوسطة :

كوخ - شارع .

واجهة معرض مخزن .

٥ - بالكامل :

يسحبون سطل يفوح منه البخار .

٦ - حتى المركبة :

(شتراوخ) يدير « الشمرانكا »

[انظر السيناريو الاخراجي (الاعتصام) .

القسم الثاني - ١٢٦] .

٧ - حتى العزوم :

المهندس يوضح مشيرا الى النموذج .

الدير يرفع القرف لعم وجهه .

٨ - كبيرة :

جزء مائدة .

يد تدبر طود .

وجه « بتروفسكايا » الجسم .

أنا .

٩ - نصف كبيرة :

ملقحة صغيرة .

الكاتب يشع برأسه .

أنا، تحية أيدي تحمل ملاعق (١) .

السينمائية ومضامين تلك المصطلحات ... ولكن تكون « المصطلحات الأولية » الواردة

في « الاعتصام » مفومة للقرى بشكل أدق وأوضح

أورد « المصطلحات » القوة أيضا به من قبل

أيزنشتاين وكوليشوف [المشار إليها أعلاه] -

عن كتاب ليف كوليشوف « أسس الاخراج السينمائي » (٢) وهي الفترة المتعلقة بأحجام

اللغات وتحديد الاصطلاح ومضمونه [المبسط]

ولفت بملارنتها باصطلاحات أيزنشتاين الأولية

الواردة في « الاعتصام » . ثم اشترت الى الاصطلاح

الانكليزي المرادف :

« اللغات : كبيرة ومتوسطة وعامة

إذا نظرنا خلال [الكادر - المترجم (٣)] الى

مما يحيطنا من الاجسام المنظورة سنرى مختلف

المساحات ، لوجدنا أننا إذا اقتربنا جدا منها -

كانت « كبيرة » ، وإذا ابتعدنا قليلا - كانت

« متوسطة » ، وإذا كبتعدنا كثيرا - أصبحت

« عامة » . وهكذا نستطيع وضع الكادرا [أو

استخدام مختلف العدسات ذات الإضاءة البؤرية

المختلفة - المترجم] لتصوير الجسم أو الاجسام

المراد تصويرها . وأكثر الاصطلاحات انتشارا في

السينما لتحديد حجم اللغات هي : كبيرة

ومتوسطة وعامة .

غير ان هذه الاصطلاحات تبدو في التطبيق

العملي غير دقيقة اطلاقا .

ولاجل نسبة اللغات بدقة أكثر تقترح

التصنيف التالي لها :

١ - كبيرة جدا : مثلا جزء من وجه انسان ، أو

جزء من أي جسم .

وهذه اللقطة غالبا ما تسمى « ديتال » .

[كانت في « الاعتصام » عند أيزنشتاين -

نصف كبيرة .

والمرادف الانكليزي هو : very close shot :

- المترجم]

٢ - كبيرة : وليس انسان حتى الكتف . [تقريبا

كما وردت عند أيزنشتاين . وتسمى أيضا

« لقطة قريبة » أي close shot أو

close up - المترجم] .

٣ - كبيرة « حتى العزوم » : انسان حتى العزوم

(أو قسم من ثامة الانسان حتى نهاية

امتداد يده) . لقد كان الفرج السيليب

يقترح تسمية مثل هذه اللغات بـ « جسم

« اللقطة الاولى » . [وعند أيزنشتاين

مقابلة [لوردها كوليشوف . وتسمى

أيضا « الكادر الايطالي » - وبالانكليزية :

(Semi E.S.) M.C.S. Mediam close

shot

- المترجم] .

٤ - متوسطة - انسان حتى الركبة (أو مجموعة

اناس حتى الركاب) . وهي تلك اللقطة

الانتقالية بين « الكبيرة » و « العامة » .

[وعسى عند أيزنشتاين وفردة « حتى

الركبة » . وأحيانا تسمى « اللقطة

الانزيمية » . وقد تعوي اثنين أو ثلاثة

هذه من أحجام اللغات أوردتها حسب تسلسلها العجسي (مستقاة من أيزنشتاين . لقد قال المخرج والبروفيسور ليف كوليشوف (٤) بأنه في الثلاثينات وعندما كان عبيدا لمعهد الدولة السينمائي في الاتحاد السوفياتي . كان مربي ميخائيلوفيتش أيزنشتاين استادا للأخراج السينمائي في امهد ورئيسا لمجلس أساتذة قسم الاخراج . لقد اتفق الاثنان على توحيد المصطلحات المستخدمة في تحديد حجم اللقطة في الفيلم السينمائي خاصة وأن الطلبة كانوا يحاولون ابتكار مختلف التسميات لتلك الاحجام . لقد أقر مجلس الاساتذة تلك المصطلحات المقدمة من قبل أيزنشتاين وكوليشوف (٥) . وعينت على جيبس الطلبة والاساتذة وادخلت في مفردات المناهج الدراسية ودخلت في التطبيق العملي في الاسند يوهات والمؤات والوزارات ذات العلاقة به اقارعا من قبل وزارة السينما . لقد جاءت هذه الخطوة للقضاء على الفوضى التي كانت سائدة في مثل المصطلحات



اللقطة تصوير « الاعتصام »

ممثلين حتى الركاب

• المترجم [

• - متوسطة بعيدة : انسان او اناس يصورون
بأكمل قاعاتهم دون ترك فراغ فوق رؤوسهم
او تحت اقدامهم • [واردة عند ايزنشتاين
Medium long shot
(Fall shot) semi long shot

• المترجم [

• - عامة : الصور الاجسام مع ما يحيطها من
جو المكان العام او الطبيعة • [عند ايزنشتاين
وردت • نصف صغيرة • long shot

• المترجم [

• - عامة بعيدة : تصور الاجسام باعم واوسع
ما يمكن مما يحيطها من جو المكان العام او
الطبيعة • [عند ايزنشتاين وردت • صغيرة •
واحيانا • عامة • Distance shot

• المترجم [

والآن بما يستخدم تعديدا اخر لجسم
واللفظ يعرف باسم :

(الكادر العميق) (١) - أي ذلك الكادر الذي
يكون في « عمقه » التطور كادر مركب من
لفظة كبيرة (او متوسطة) في اللفظ الاول
تلتها التطور او عمقه (او متوسطة) في
اللفظ الثاني [العمق] للحدث التطور •
[اكبر حجم للجسم في • الفور كراوند •
واعم في • البلاك كراوند • - المترجم [

وننتج في حالة تصوير الاطفال
والحيوانات ومفردات الطبيعة تعديده حجم
اللفظ متصورين الانسان الكامل
كمؤشج قياسي •

(أي في الحالات التي يصمم عليك تعديده
حجم اللفظة تصور نفسك في مركز [قلب] الكادر
في نفس المكان الذي يصدر عليه اصصور ابتداء
خط المسافة الفاصل بينه وعمسة الكاميرا عند
التصوير) •

ان المصطلحات المبرجة اعلاه لتعديده [حجم
اللفظ] قد نيت سهولة استخدامها في التطبيق
المعملي • غير ان هنا الموضوع [تعديده حجم
اللفظة - المترجم] لم تنف على وجهات النظر
العامه ، فتمروا على وجهات النظر الاخرى • فورد
مثلا اراء المخرج والنقاد الفرنسي (جيليايوسكي)
الذي حصدما كما يلي :

• اللفظة : هي الواسطة لمرضى الجسم
الرئيسي المراد تصويره وكذلك حركة الجسم
ذاته ، والجو العام ، ومكان الحدث ، (ما محوما او
بالتركيز على تفاصيل معينة بالذات :

النظر العام : [لفظ عامة - S.L. المترجم]
هو المنظر الذي يصور الجسم الرئيسي او
(الشخصية الرئيسية) وحركته (او تصرفاته)
بعون تفاصيل • وهو يغطي في الوقت نفسه
الخصائص العامة لمكان الحدث والجو العام وعلامة
الشخصية الرئيسية بالمكان وبالشخصية الاخرى

(الاجسام الثانوية الاخرى) •

- المترجم [-

النظر المتوسط : [لفظ متوسطة M.S.

هو المنظر الذي يعزل (ويركز) شكل
الحركة وحالة الشخصية الرئيسية (الجسم
الرئيسي) بالجو العام المحيط وبالاخص
الاخرين (الاجسام الاخرى) ضمن جزء من المكان
الاضيق للحدث •

النظر الكبير : [لفظ كبيرة (قريبة)

C.U.-C.S.

هو المنظر الذي يعزل (ويركز) جزءا او
اجزاء من شكل الجسم او الشخصية الرئيسية
في حالتها وتصرفاتها ، عازلا بذلك تلك الشخصية
(او ذلك الجسم) عن الجو العام والمكان ، او
بعضه اجزاء معينة من الجو العام او مكان
الحدث ، كخلفية منظر ، او جزء من غرفة ، او
للوازم « الأكسوار » .. الخ •

النظر الكبير جدا : لفظ كبيرة جدا V.C.S.

- المترجم [-

هو المنظر الذي يعزل (ويركز) جزءا مهما
من الشخصية او الجسم او جزءا من حركتها
او أية اجزاء صغيرة للتركيز عليها والتي تضيح
في الجو العام للمنظر السابقة او نظرا لاهميتها
الخاصة ... الشفاء .. العين .. رسالة (٧) •
انتهن •

ان تحديد حجم اللفظة لا يقتصر على ابعادها
الثلاثة الارتفاع والمعرض والعمق (بل تشمل
ايضا (بندا وايضا) هو « الفضاء » • وللمخرج
السينمائي الكبير سرجي ايزنشتاين ابعادا عديدة
حول الموضوع تضمنتها مؤلفاته وخاصة بحث
« البعد الرابع في السينما » (٨) • ولا تعجب هنا
ان حدد حجم اللفظة العامة « بالصغيرة » قارة
واخرى يصنفها « بالمنظر العام » ، انطلاقا من
النسبة القياسية لحجم الانسان في الكادر ،
وذلك لكونه يبدو « صغيرا » و « صغيرا جدا »
في اللقطات العامة او المناظر الطبيعية وحسب
المنطلق جاء قياسا الى رؤية للمجردة للجسم •
علما بأن معظم العدسات السينمائية (خوات
الابعاد البؤرية المختلفة المبرولة لان) لم تكن
متعادلة في السينما انذاك • والرؤية الاعتيادية
للمعين المجردة كانت تقارب الى حد ما العدسات
المستخدمة سينمائيا انذاك •

« بالرؤية الهرمية للكادر » (١٠) هي المنطلق
لرؤية تلك الابعاد سينمائيا وتعديده حجم اللفظة
بمقتضاها • وتتلخص تلك الرؤية بأن ما ترمز
العين المجردة الواحدة تلك التي يستعملها
المصور أثناء التصوير (للجسم المنقطع من الفضاء
والاجسام او الاشخاص الداخلة في ذلك الفضاء
سواءا آكان ذلك الحجم من الفضاء واقفيا ام
فنيا (صنع خصيصا من اجل تصويره) فان
حجم هذا « الفضاء » يحدد وفق تلك القواعد

و « الرؤية الهرمية » هذه لها علاقاتها
الآخري بالقوانين المسماة للمنظور والتكوين و
« الهرموني » و « البوليفوني » وكل القوانين
الجمالية في الفن والحياة . لذا فان اعتماد الفنان
على كل تلك القوانين والنظم والقيم ضروري
لتحديد حجم اللقطة والاسم وتحديد « الرؤية
الهرمية للكادر » كوحدة قياسية منفردة ومتميزة .
وهذا يعني بأن على الفنان السينمائي واجب
ادراك تلك القوانين وليس ادراكها وحسب بل
تفسيرها لفهمه هدفه في تحديد واختيار حجم
اللقطة المطلوبة كلبنة من لبنات ذلك البناء
الواسع الذي اسمه « الفيلم السينمائي » .
وهذا يعني أيضا أن يكون وضوح الرؤية لدى
الفنان متناظرا وهذا ما يميز عبارة الفن السينمائي
عن غيره من ذوي الرؤية الضيقة والطبقة
الكبرى عندما يكون « المسمى العالم في الرؤية
السينمائية » غائبا لدى الممثل والطاقم على
هذا الفن الإنساني السامي فن السينما .
هذه بعض الملاحظات الأولية حول موضوع
تحديد حجم اللقطة في الفيلم السينمائي والرؤية
الهرمية للكادر وسأعود إليها في مناسبة أخرى .

عزيز حماد

بغداد ١٠ شب ١٩٧١

(١) راجع لمن السيناريو الأجنبي لفلم
« الاعتصام » - الترحيم .
(٢) ليف فلاديمير وفيج ترليشوف [١٨٩٩ -
١٩٧٠] مخرج روسي وسوفييتي بروفيسور
ودكتوراه في الفن وعميد معهد السينما سابقا
واساعد الإخراج والعازز على وسام لينين في
الفن . أخرج أول فلم سنة ١٩١٨ وقبل ذلك
بستين عمل مصصا ورساما ومثلا في ستديو
« خانجروف » في موسكو . أخرج آخر فيلم سنة
١٩٤٤ قبل انصرافه كليا للتمريض - ومجموع
أفلامه اثني عشر فلما وروائيا ، إضافة لمجموعة
أفلام اختيارية ووثائقية وتسجيلية في سنتي ١٩١٩
- ١٩٢٠ . أسس معهد الدولة للسينما في موسكو
سنة ١٩١٩ وهو أقدم معهد وأول معهد سينمائي
في العالم . درس فيه طيلة نصف قرن - له أبحاث
عديدة منذ العشرينات في المحتاج والإخراج
ومختلف مواضيع الفن السينمائي كانت خلاصتها
في الكتاب الهام « أسس الإخراج السينمائي »
- ١٩٤١ - الذي ترجم إلى العديد من لغات العالم
وكان لفترة طويلة الوحيد الذي يدرس في معاهد
ومدارس السينما في عشرات الاقطار في القرب
والشرق . ولا يزال ضمن مناهج الدراسة في
تلك المعاهد . وكتاب « التصوير الأولي » الذي
يضم مبادئ الإخراج والعمل مع الممثل .
- ١٩٦٢ . وكتاب مبادئ الإخراج السينمائي
- ١٩٦٩ . لقد تخرجت عليه مجموعات ضخمة من
السينمائيين من مختلف الاقطار ضمن أربع
عشرة دورة . من أوائل طلابه المخرج السوفييتي

الوهمية التي تشبه (وفقا لنظرية المنظور) حرما
مائلا أفقيا رأسه يقع على شبكة العين واضلاعه
تتمد في الفضاء وتكون قاعدة ذلك الهرم (من
الفضاء) على بعد معين في الفضاء يتناسب مع
وضوح رؤية تلك العين أو صفاء ذلك الفضاء من
الشوائب الضيقة للرؤية كالضباب والغيوم أو
الاجسام (كالفنايات والبنائيات العالية مثلا)
التي تعدد إلى حد ما مدى الرؤية .

ونظرا لأن قوانين الهرميات لها قواعد
فمثلا فيما يتعلق بظاهري بعد ونظر النظر
(فيما يتعلق بمدى وضوح الرؤية للعين المجردة)
ولابد لتعديل ذلك الشكل البصري يلجأ إلى
استعمال (التقنيات) - الفعالت - تلك
الفعالت المختلفة (سلبا وإيجابا) - عادة
ومفرجة - لاستعمال الفعالت في السينما -
وكل عظمة لها خصائصها الفيزيائية - تتميز
الرؤية الطبيعية عند الضرورة والاستفادة منها
وجعلها من خصائص كل عظمة على حدة وبذلك
تتغير الرؤية الاعتيادية للعين المجردة وتتحول إلى
رؤية سينمائية .

إن اللقطة السينمائية تتكون من عشرات
أو مئات وأحيانا آلاف الكوادر ويقابل الكادر
على الشريط « الترحيم » أو تلك الصورة الواحدة
المحمدة بأطار الكادر في الشريط السينمائي .
وحده (الترحيم) الخارجية هي القاعدة
المكسبة بصورة « الهرم المثلثي » - تلك القاعدة
المستندة على الفضاء - وتتوقف وضوح رؤية
القاعدة المكسبة له « الترحيم » ليس على مدى
وضوح الرؤية ونفاذة الفعالت بل تشمل عليها
عوامل أخرى منها مدى حساسية العلم الشريط
الكام (الخ) فاللقطة إذن تتكون من آلاف أو
مئات أو عشرات « الاحرامات الضلوية » - وقد
تتداخل تلك الاحرامات ببعضها في حالة « اللقطة
البيضاوية » أو تطابق في حالات « المزج » و
« المزج المصدد » . أو تختفي في حالة « التجميع »
أو التكرار وقد تتحرك تلك الاحرامات
يسارا أو يمينا ، إلى الأعلى أو إلى الأسفل
مع حركة الكاميرا على محورها أفقيا أو عموديا
أو حركتها مع الجسم المثبتة عليه .

إن موضوع « الرؤية الهرمية للكادر »
العلقة الوثيقة بتحديد حجم اللقطة واختيار
الزوايا المطلوبة واختيار كتيبات التصوير من
عدسات وشريط علم بالغ وإضافة إلى ما
سبق فإن تحديد حجم اللقطة يتوقف ليس على
قوانين المنظور وحسب بل وعلى قوانين التكوين
والتنسيق والإيقاع والتوسيع ، وذلك لأن اللقطة
تتفاعل أحيانا مع ذاتها (داخليا) أو جاعيا
مع اللقطة والمواعيل الأخرى . إن ذلك التفاعل
الديناميكي المستمر (حتى ولو كانت اللقطة
ثابتة) يستند أساسه من « الرؤية الهرمية
للكادر » كوحدة قياسية لتحديد وتشخيص كل
تلك العلاقات سواء أكانت إيقاعية - موسيقية
أو إيقاعية - صوتية ، أو إيقاعية لونية ، انطلاقا
من قواعد تلك الوحدات في « الفضاء الهرم » .



إيزنشتاين

برودفكين . وقد درس عليه أيضا في العشرينات
المخرج سرجي ميخائيلوفيتش ايزنشتاين قبل ولوجه
ميدان الاخراج السينمائي . واخر كتاب له هو
سنوات البحث الفني - ٥٠ سنة (صدر سنة
١٩٦٩ قبيل وفاته بقليل وهو فصول مختارة من
كتاب (خمسون عاما في البحث الفني) . وتقديرا
لخدماته طيلة اكثر من نصف قرن قزرت الحكومة
الاشيونيكية ومعهد السينما تخصيص كرسي دائم
باسمه ومنحة دراسية سنويا باسم (منحة ليف
كوليشوف) اضافة الى المنح السنوية الدائمة
باسم (ايزنشتاين) و (برودفكين) و (دافسكو)
و (الاغشوان غاسيليف) . ان ليف
كوليشوف يعتبر من كبار النظريين السينمائيين
في العالم وقد رأس لجان العديد من المؤتمرات
والمهرجانات السينمائية - المترجم .

(٣) انظر ايضا - ميادي - الاخراج السينمائي
- الكادر والمونتاج - تأليف ليف كوليشوف .
موسكو - ١٩٦٩ - الطبعة الثانية - ص ٩ .

(٤) ليف كوليشوف - اساس الاخراج
السينمائي - موسكو - ١٩٤١ من ص ١٩ - ٢٢ .
(٥) « النظر خلال اطار (الكادر) » - هي
احدى واقدم الوسائل النظرية التي ابتكرها
البروفيسور ليف كوليشوف قبل نصف قرن حينما
لم تكن الكاميرا السينمائية متوفرة بكثرة كما هي
الآن في الاستديو التلvisي الملحق بالمعهد .
والغرض من الرؤية خلال اطار هو تويد الطلبة
على الرؤيا السينمائية للكادر . واذكر انه في
سنة ١٩٦٢ وفي الدرس الاول في من الاخراج
السينمائي في صف البروفيسور ليف كوليشوف ،
وبعد ان تم التعريف بين الهيئة النظرية
والمساعدين وبين الطلبة ، امرنا كوليشوف باخراج
اوراق وفص مستطيل داخل الدائرة ايضا تساوي
ابعاد الكادر السينمائي المادي (وطلب مننا
مشاهدة بعضنا البعض عبر لحة الاطار (الكادر)
مقريبه من العين ومركبه في مختلف الاتجاهات ٠٠٠
[عزيز حداد]

(٦) (الكادر الفني) - اصطلاح استعمله
بصورة خاصة المخرج السينمائي الكبير ميخائيل
روم . خاصة في فيلمه « بيشكا » الذي أخرجه
في الثلاثينات من قصة موياسان واستخدم عمليا
ونظريا من قبل العديد من المخرجين بما فيهم
ايزنشتاين وكوليشوف ونيرا سيوف وكوزنتشوف
وغيرهم . راجع ابحاث المخرج روم حول الموضوع
في كتاب « المونتاج كشكل فني » وغيره - المترجم .
(٧) كوليشوف : اساس الاخراج السينمائي
موسكو ١٩٤١ من ١٩-٢٢ .

(٨) ايزنشتاين - المؤلفات - المجلد
الثاني ص ٤٥ .

(٩) لقد كانت تربط ايزنشتاين بالعالم
الكبير انشتاين علاقة صداقة . وكان المخرج
ايزنشتاين لفترة طويلة من شغلهم نظرية
انشتاين « النسبية » وقد حاول ايزنشتاين
التوغل في الجانب التجلي والفلسفي من هذه
النظرية ، وحاول تطبيق مبادئها تلك في نطاق
الفن السينمائي ليس في قياساته السينمائية منه
اول فيلم له « الاعتصام » بل تفك ذلك بابداع
في فيلمه الثاني « المعركة بروتومكين » وخاصة في
مشهد « اطلاق الرصاص على السلم في اوديسا »
حين « اوقف عجلة الزمن نسبيا » في المشهد
الذي لا يستغرق عمليا الا بضعة دقائق - (تفريق
واطلاق الرصاص على المتظاهرين في اوديسا) .
حيث اوقف تلك المقائق ودخل في دقاتها
محلا ومتجا بين جنات ذلك الحدث العاطف ،
بعيت اوحى للمشاهد (نسبيا) طول المدة التي
استغرقها ذلك . علما بان مسألة الوقت الحقيقي
والوقت السينمائي هي علاقة نسبية ايضا غالبا
ما استفاد منها ايزنشتاين في كل افلامه اللاحقة .
(١٠) « الرؤية الهرمية للكادر » - محاضرة
لكاتب المقال التي على طلبة السينما في قسم
الفنون المسرحية والسينمائية في معهد الفنون
الجميلة خريف سنة ١٩٧٠ وهنا مقتطفات منها .
عزيز حداد

الاعتصام

- الاضراب -
السيدنا ريو الاضرابي
- النص -

ترجمة : عزيز حداد عن الروسية



القسم الاول

- المقدمة -

- ١ - «ديافراغما امريكية» (٢) - (لقطة كبيرة - (٣) -
مدالية تدور اقلية تتوقف على سطحها
صورة القيصير امام المشاهد .
- ٢ - (لقطة) صغيرة - مستنقع .
- ٣ - مزج - عمال يعملون .
- ٤ - صغيرة - (عملية) قطع الطحالب (في
المستنقع) .
- ٥ - وجه المدير .
- ٦ - صغيرة - نهر .
- ٧ - عمال في النهر .
- ٨ - مزج - صغيرة - مستنقع .
- ٩ - طاحونة تعمل .
- ١٠ - مزج - حقل .
- ١١ - مناجم .

- ١٢ - مزج - صغيرة - معمل يشتغل (من الاعلى) .
- ١٣ - شلال .
- ١٤ - مزج - صغيرة - معمل من الداخل .
- ١٥ - المدير (٠٠٠) .
- ١٦ - طريق السكة الحديد والعمال .
- ١٧ - مزج متعدد - سكك حديدية .
- ١٨ - مزج متعدد - سكة حديدية اخرى - عرضيا .
- ١٩ - = = - معمل - سكة حديدية ثالثة .
- ٢٠ - = = - ثلاثة سكك حديدية - قاعة المدير .
- ٢١ - المدير و (مزج متعدد) اعمال تفريغ المخزن .
- ٢٢ - مزج متعدد - «كوزنيتسكي موصت» (٤) .
- ٢٣ - = = - في شارع «بتروفكا» (٥) - تسير
سيارة فيها المدير .
- ٢٤ - = = - بنك (بيت) - صالة العمليات
(مصرفية - من الاعلى) .
- ٢٦ - مزج متعدد - الخزانة التاسعة عشرة تفتح .
- ٢٧ - المدير واثنان (من مستخدمي المصرف) -
يمطي تعليماته حول الاسهم .

- ٢٨ - تدور النقود .
٢٩ - المداينة .
٣٠ - شرطي (بوليس) .
٣١ - اجور العمال . (قطع نقدية صغيرة . ورقة الحساب . الغرامات) .
٣٢ - صغيرة . المظهر الخارجي لكوخ احد العمال .
٣٣ - متوسطة . مزج . كوخ خشبي (من انداخل) . العودة من العمل .
٣٤ - نصف كبيرة . اثناء تحيطه ايادي تحصل ملاعق .
٣٥ - بالكامل يسحبون سطلا يفوح منه البخار
٣٦ ٢ كبيرة - الاناء . من خارج الكادر يسكب الحساء ، بطاطا و (عيون الثيران) - ييجبي كلاز (نوع من جنود النباتات الغنية بانبروتين - المترجم)
٣٧ - كبيرة . وجوه العمال الجائعة تنظر للأسفل .
٣٨ - كبيرة . سطح الحساء ، البطاطا تسبح فيه و (عيون الثيران) . عين تتقدم نحو الكاميرا (ديافراغما أمريكية) .
٣٩ - تبرز عين وعليها يظهر [. . .] لورنيت (ديافراغما أمريكية) تفتح قليلا .
٤٠ - متوسطة . واجهة زاهية لمرض مخزن كبير للبالية .
٤١ - متوسطة . خلال الزجاج ، المدير وسيدة بدنية ، ينظران .
٤٢ - متوسطة . شارع ، بتروفكا ، يتقدم نحو الكاميرا .
٤٣ - مزج . شارع ، بتروفكا ، سيارات (كبيرة) تسير (وتبتعد عن الكاميرا التي هي في حالة حركة) .
٤٤ - مزج . سيارات تسير . تدور البوابات الزجاجية .
٤٥ - مزج . سيارات . باب . من بعيد يقترب نحو الكاميرا وجه المدير . كبيرة . يضع على رأسه قبعة عالية (سيلندر) .
٤٦ - مزج . كبيرة . وجه المدير . كبيرة . جزء من مائدة عشاء .
٤٧ - صغيرة - (بانوراما) مائدة العشاء .
٤٨ - مزج . (بانوراما) . العشاء والمائدة (من الاعلى) .
٤٩ - صغيرة من الاعلى . مائدة العشاء (في الكادر) . الايادي تشكل دائرة وهي تفرغ الكؤوس . مجموعة كؤوس تتقدم نحو الكاميرا .
٥٠ - متوسطة . مجموعة كؤوس تفرغ بعضها ببعض . مزج . كبيرة . وجه بتروفسكايا (٦) الباسم .
- ٥١ - وجه ، بتروفسكايا . كتابة عرضية : (محل تحفيات ، فابريشا) . في الوسط مجموعة كؤوس شراب ، تدور الى اليمين .
٥٢ - فابريشا . مزج . اساور تدور الى اليسار .
٥٣ - اساور وعطور . مزج . من القناني وباتجاهات مختلفة تفور ، الشمبانيا .
٥٤ - مزج . تسكب ، الشمبانيا . سطح حوض مليء بالشمبانيا .
٥٥ - الحوض . مزج . اقدام ، بتروفسكايا ، (متوسطة) تنزل في الشمبانيا .
٥٦ - مزج . نصف كبيرة . بتروفسكايا ، تتقدم في الكادر حتى صدرها في الشمبانيا . مزج . بتروفسكايا ، في الشمبانيا حتى الثدي . مزج . هي ايضا تنحنى في الحوض .
٥٧ - مزج . هي ايضا - تقطس في الحوض . يختفي كل شيء (اختفاء) .
٥٨ - تستفتوي بولفار ، [شارع الزهور] ليلا . ملاحقة الباهرات .
٥٩ - صغيرة . الحوض وفيه هي . حولها رجال يرتدون ، الفراك ، احدهم يقترب شمبانيا من الحوض . مزج . يشرب الشمبانيا .
٦٠ - رغبة . رغبة . رغبة .
٦١ - ايادي . ماء صابوني . عاملات الغسل [الغسالات] اطفال جيع ، يخرج الزور بحثا عن عمل .
٦٢ - باحة . العاطلون يجلسون قرب سياج خشبي . انتهاء قبول العمال . احدهم . كبيرة .
٦٣ - معمل . مزج . ورشة .
٦٤ - صغيرة . مزج . الورشة في حالة عمل . رافعة تتقدم .
٦٥ - نصف كبيرة . مقصورة الرافعة في حركة . يوجهها عامل .
٦٦ - كادر مظلم . تفتح باب فرن . يتطاير منه انفولاذ المصهور . ويصب في قزان (قدر كبير) . حوله العمال مزج .
٦٧ - مزج مع شرر صغير يتطاير .
٦٨ - كبيرة . عربة الرافعة تسير على سكة .
٦٩ - نصف صغيرة . القزان بنا فيه الفولاذ المصهور يسير على المسبك .
٧٠ - كبيرة . وجه الميكانيكي سائق الرافعة وهو ينظر الى الاسفل . يده تمسك المقود (الانارة من الاسفل) .
٧١ - منظر عام للورشة (من الاعلى) . تبدو فيه الرافعة بكاملها مع القزان ، والشرر يتطاير من القزان .

- ٧٢- كبيرة • جبال حديدية • تسقط قطرات من الفولاذ المصهور •
- ٧٣- صغيرة من الاسفل • الميكانيكى فى المقصورة • ينحن فوق الكاميرا وهو ينظر الى الاسفل •
- ٧٤- كبيرة • يده تبدأ بإدارة المقود ... فتح •
- ٧٥- على هذه [اللقطة] مزج كادر (رقم ٦٥) احتكاك الحبال • برق •
- ٧٦- برق •
- ٧٧- برق على المقصورة (نصف كبيرة) • فى المقصورة • الميكانيكى القليل يسقط على الحاجز الحديدى •
- ٧٨- صغيرة • الكاميرا فى حركة • الرافعة تنطلق بجنون فى الورشة •
- ٧٩- متوسطة • مرتين اصغر من [كادر] رقم ٧٠ • انيكانيكى يسقط على الحاجز الحديدى •
- ٨٠- متوسطة • عبر مجموعة العمال يهجم القزبان وهو مليء بالفولاذ المصهور • يصطدم فى البعدار •
- ٨١- نصف كبيرة • سائق الرافعة يسقط من خلال الحاجز •
- ٨٢- متوسطة • من الاعلى • جسم السائق يطير ساقطاً فى قزبان الفولاذ المصهور •
- ٨٣- كبيرة • (دياغرامما أمريكية) • يد على سطح الفولاذ المصهور • اليد تغوص • (دياغرامما أمريكية) •
- ٨٤- مزج • (دياغرامما أمريكية) • يد • بتروفسكايا • (دياغرامما) تنفتح • هى بنفسها تقفز خارجة من الشيمانيا •
- ٨٥- كبيرة • بتروفسكايا • تنفتح فريحة من الشيمانيا •
- ٨٦- مزج • راس والده سائق الرافعة • [الام] تيكى •
- ٨٧- تضيق غير اعتيادى (كتابة) •
- ٨٨- صغيرة • موكب العمال من الاعلى •
- ٨٩- كبيرة • الموكب يتقدم نحو الكاميرا • يحملون القزبان مع الفولاذ البارد • القزبان يتوقف •
- ٩٠- مزج • الهيكل العظمى لسائق الرافعة فى وسط الفولاذ البارد • الموكب يتقدم • القزبان يحتاج الكاميرا! من فوقها • والده العامل القليل تسير فى الكادر •
- ٩١- مزج • نصف كبيرة • يرقص المدير (مبتعدا عن الكاميرا) وخلفه يتقدم زوجان راقصان • المدير واصدقاؤه يستديرون • الموكب يختفى • المجموعة ترقص عائداً حتى وسط
- الكادر • تشاهد الارضية • (دياغرامما بطيئة) •
- ٩٢- بعد الدفن • منظر عام •
- ٩٣- يشربون (٧) • والده العامل • عامل عاطل • الغسالة وطفلها معها •
- ٩٤- مزج • كبيرة • انه فى خيال وكرفس [خضروات - المترجم] •
- ٩٥- مزج • كبيرة • سوروكوكا (٨) (قتيعة) •
- ٩٦- مزج • كبيرة • سيارة • تسكب القتيعة •
- ٩٧- عامل فى زاوية الكادر يفتح الفليشة [السداة] فى زاوية اخرى عامل يشرب •
- ٩٨- مزج على كتابة : (وليس هذا كل شيء) • وجه عامل آخر سكران •
- ٩٩- مزج • وجه ... مزج • وهو يسير فى زقاق • يسقط •
- ١٠٠- مزج • نصف كبيرة • وهو يرقد قرب بركة صغيرة فى مجرى المياه الآسنة • الماء يحمل الفليشة •
- ١٠١- مزج • العديد من الفليشات تجتمع فوق شبكة [مصفى] فوطة بالوعة •
- ١٠٢- مزج • جماعة من الاطفال المشردين • يستيقظون •
- ١٠٣- مزج • كبيرة • رأس طفل مشرد •
- ١٠٤- صغيرة • هى العمال معتم • قبيل الفجر •
- ١٠٥- صغيرة • هى العمال • مزج • العمل يكبس الحى •
- ١٠٦- حارس ليل [خفير] •
- ١٠٧- العمل يعمل •
- ١٠٨- (فى العمل كل شيء هادى) • كتابة •
- ١٠٩- (ولكن ...) • كتابة •

القسم الثانى

- ١- (فى العمل كل شيء هادى ... ولكن) • كتابة •
- ٢- (دياغرامما أمريكية) • ظل مدخنة يمر • كبيرة •
- ٣- مزج • صغيرة • جدار الورشة • ظلال المكائن تعمل • على جسر التكنيك الكهربائى • ثلاثة يقفون • على السلم يرتفع ظل مدخنة • رئيس عمال •
- ٤- كبيرة • الجسر • الثلاثة سرعان ما يفرقون (دياغرامما بطيئة) •
- ٥- (الدياغرامما) تنتشر فى مختلف الاتجاهات • كبيرة • المطرقة البخارية تطرق •
- ٧- ظلال تتحدث •

- ٨ - المصنع الغازى • وفى خلفية المكان العامة ثلاثة أشخاص يفترون •
- ٩ - محطة الكهرباء • ثلاث طويلا على الأرض • يقفان ، يفتقان - اقدام رئيس المال تمر •
- ١٠ - ظلال عمودية - مكان صغير - ظلال كبيرة •
- ١١ - كبيرة • جزء ماكنة يتحرك • عاملان يتحدثان (انطونوف وكلوكفين) (٩) • يمر رئيس العمال (لكسييف) •
- ١٢ - عمال مضخة مصنع « دينامو » • يتحدثون •
- ١٣ - (غوماروف) و (ليفشين) •
- ١٤ - رافعة مصنع « دينامو » على العربة الصاعدة يتحدث (سيمينياك) و (غراسيموف) •
- ١٥ - ١٦ - ٠٠٠ [لم تذكر محتويات هاتين اللقطين فى الاصل - الناشر] •
- ١٧ - منخفض فى مصنع « دينامو » • مجموعة عمال يتحدثون • رئيس العمال يبتعد عن الكاميرا الى الاسفل على السلم • العمال يذهبون الى الزاوية •
- ١٨ - (جوكوفسكى) يتقدم نحو الكاميرا • ينظر الى الاعلى •
- ١٩ - الارضية الزجاجية • زوجان من اقدام والظلال (١٨ و ١٩ ينقلان الى اليدية) •
- ٢٠ - الورشة • نصف كبيرة • يفتق رؤساء العمال الثلاثة • (دياغراغما بطينة) •
- ٢١ - (غرفة مدير الادارة ، لوحة ، الى الاسفل احتفاء • (دياغراغما امريكية) • فى الكادر يرتفع رأس (شارويف) • (الدياغراغما مفتوحة) • رؤوس خمسة رؤساء عمال • يتكلمون • ينهض (شارويف) ينفهم •
- ٢٣ - كبيرة • وجه (شارويف) • نصف •
- ٢٤ - كبيرة • وجوه رؤساء العمال ، مذنية •
- ٢٥ - نصف كبيرة • ايدى تقلب مخططات المكان • تنوقف على نموذج وتشير •
- ٢٦ - [لقطة] حتى الحزام • المهندس يوضح مشيراً الى النموذج •
- ٢٧ - وجه صاحب المصنع وهو يتظاهر الفهم •
- ٢٨ - وجه المدير ، مرتاح •
- ٢٩ - كبيرة - ايدى المدير تتلمس •
- ٣٠ - غرفة التخطيط • لقطة عامة • قرب طاولة تخطيط الخرائط ، يقف المهندس - المصمم - المدير يجمع الخرائط ويضعها فى الحقيبة •
- ٣١ - كبيرة - يد المدير وهى تقبض طرفا كبيرا فى الحقيبة - عليه كتابة (طلبية) •
- ٣٢ - باب زجاجى عليه كتابة : (ترست) ، تفتح الباب ، يخرج المدير وهو مرتديا قبعة عالية

- (سيليندر) ، يجلس •
- ٣٣ - مزج • المدير وهو جالس فى السيارة المتحركة •
- ٣٤ - السيارة فى حركة • المدير يخرج الظرف (الطلبية) من الحقيبة •
- ٣٥ - [لقطة] حتى الحزام • المدير فى السيارة يرفع الظرف امام وجهه ويبتسم علامة الرضا • مزج على كلمة : (احلام) •
- ٣٦ - مزج (دياغراغما مزدوجة) • سيارات • مزج (دياغراغما) • بناية المعمل • (زاوية) (١٠) من الكادر • مزج • منظر عام للمعمل يعمل •
- ٣٧ - نصف كبيرة • مقدمة السيارة • يخطف امامها طفل •
- ٣٨ - كبيرة • يد تدوير المقود •
- ٣٩ - كبيرة • وجه السائق • نصف •
- ٤٠ - كبيرة • عجلة السيارة تصططم بصود •
- ٤١ - نصف كبيرة : « احلام » • تزاح من الكادر • نحو الكاميرا يطير المدير •
- ٤٢ - لوحة باسم معمل « دينامو » •
- ٤٣ - المدير يجلس فى محله •
- ٤٤ - غرفة المدير • (دياغراغما وتريفة) من زاوية الى زاوية - المترجم [المدير يقفز من كرسيه • نصف كبيرة •
- ٤٥ - لقطة عامة • المدير يقفز من كرسيه • (شارويف) ورؤساء عمال آخرين يقفون • المدير ينفهم •
- ٤٦ - باب الغرفة • يدخل المدير • نصف باتجاه الكاميرا ، يخرج خلف الباب •
- ٤٦ - ١ - كبيرة • وجه (شارويف) خائف وكذلك رؤساء العمال •
- ٤٧ - النجدة الاخرى للباب • المدير يمسح العرق المتصبب ، فى حيرة • يخطف سماعة التليفون •
- ٤٨ - كبيرة • وجه المهندس - [هو] يستمع •
- ٤٩ - المدير يتكلم فى التليفون •
- ٥٠ - كبيرة • المهندس يضع سماعة التليفون ويرفع اخرى •
- ٥١ - مزج • وجه (نيموفيتش) (١١) - [هو] يستمع • وفى الاعلى كتابة : [قسم الحراسة] • يضع سماعة ويرفع اخرى •
- ٥٢ - مزج • من الاعلى كتابة : (قسم الحراسة الخارجية) • (فيوتسكى) (١٢) جندمة • يستمع • يعلق السماعة • يتكلم خارج الكادر •
- ٥٣ - نصف كبيرة • كاتب الادارة منحني الظهر من العمل - يستمع •

- ٥٤- كبيرة • وجه (فيسوتسكى) - [هو] يتكلم •
٥٥- نصف كبيرة • الكاتب يشير برأسه • بيضاء
البحث في الاضابير •
٥٦- نقطة عامة للفرقة • الكاتب يحمل مجموعة
اضابير الى منضدة (فيسوتسكى) •
٥٧- كبيرة • الاضابير على المنضدة - يد تبحث فيها
تتوقف على اضبار •
٥٨- اجتماع المنظمة الحزبية والاعضاء • (اين ؟
تقطينها) •
٥٩- [نقطة] حتى الحزام • (فيسوتسكى)
يفتح اليوم • الوكلاء • •
٦٠- كتابة : (تقوية الحراسة الخارجية) •
٦١- نفتح صفحة • الوكلاء • • القلم يشير الى
« الوكلاء » : (مالك يانيشيفسكى)
كورياتوف ، شتراوخ) يبدأ عملية المكياج •
٦٢- (يانيشيفسكى) يستمد ، يرتدى سروال •
(فى شفته) •
٦٣- (شتراوخ) يروض كلب •
٦٤- (كورياتوف) امام المرأة يتنكر •
٦٥- (باليك) يكسر الثلج لتحضير « اللوندرمة » •
٦٦- المنظمة الحزبية • (انطونوف) يخرج
عريضة الاحتجاج ، يقرأ •
٦٧- كبيرة • نص الاحتجاج - مكتوب باليد
وبحروف مطبعية •
٦٨- مزج • ترتيب حروف الاحتجاج - حروف •
٦٩- مزج • نهاية عملية الترتيب • حروف
تتجمع • • (ع ١٠٠-١٠١) (١٣) •
٧٠- الحروف المنضدة (كبيرة) توضع فى ماكينة
الطببع •
٧١- ماكينة الطباعة تعمل (تطبع) •
٧٢- مزج • اطار صورة فوتوغرافية • (ديافراغما
امريكية) •
٧٣- كبيرة • وجه (نيموفيتش) • وفى الاعلى
كتابة : (الموضوع وضع مراقبة داخلية) •
يتحدث فى التلفون •
٧٤- مزج • وجه (دورامونيتكو) (١٣) • (جنلرمة) •
يستمع • يضع السماعه (ديافراغما مفتوحة) •
الكتابة تختفى • • (شتراوخ)
(يانيشيفسكى) واقفان • هو يعطيهم
الاوامر •
٧٥- ستارة • مزج • ازاحة • شارع (شتراوخ
ويانيشيفسكى) يتعمدان عن الكاميرا الى
المعمل (ديافراغما بطيئة) •
٧٦- لوحة [باسم مصنع] « غيفار توفسكى » •

- العمال يخرجون (انطونوف وكلوكفين)
وغيرهم بين العمال •
٧٧- بناء مهجورة • (انطونوف ، كلوكفين
ونومانوف ، موزيكانت ليفشين) يحضرون
ويجلسون متعلقين •
٧٨- نصف كبيرة • يجلسون متعلقين •
يتناقشون • يتحدثون •
٧٩- كتابة : (واضح ، مثل ٢ × ٢) •
٨٠- كبيرة : (٢ × ٢ = ٤) تكتب على سبورة
مدرسية •
٨١- زاوية صف مدرسة مسائية • (بودكو)
يكتب على السبورة • وخلف السبورة يتناقش
(موزيكانت) مع جماعة من العائلات •
(ديافراغما افقية) من اليسار الى اليمين •
٨٢- مزج [نقطة] حتى الحزام • فتاتان
و (غروموف) يكرزون الحب ، يبتسمون •
(غروموف) يلتفت •
٨٤- مجاميع بصوف فى الشارع يسيرون •
(غروموف) يسير بين فتاتين وهو يعزف على
(الهارمونيا) وخلفهم يسير (كلوكفين)
ومجموعة عمال •
٨٥- مزج • كبيرة • (كلوكفين) يتحدث •
(ديافراغما بطيئة) •
٨٦- (ديافراغما امريكية مفتوحة) • ماء ، رذاذ ،
(ريانزانش) و (ديبابوف) يسبحان •
٨٦- ١ - اثنان يسبحان - يتهايسان •
٨٧- ازاحة افقية « جيلوست » • (انطونوف)
وعمال آخرون يجلسون عراة على ارضية
النهر • (ريانزانش) يخرج من الماء •
(خلفية صناعية) •
٨٨- كبيرة • (انطونوف) يتكلم • ينظر جانبا
ويوقف يده •
٨٩- متوسطة • (يانيشيفسكى) يخلع ملابسه
وهو يشعر بالذنب •
٩٠- كبيرة • يد (انطونوف) تعطى إشارة •
٩١- مزج • متوسطة • الجميع يقفون على « الغينا »
- (من الظهر) •
٩٢- يقفزون فى الماء (الكاميرا) •
٩٣- متوسطة (يانيشيفسكى) يضرب باقدامه
الماء • عنزة تقف فى الجوار •
٩٤- كبيرة • وجه (يانيشيفسكى) على رأسه
قبعة •
٩٥- كبيرة • سطح الماء - تسبح المجموعة •
(ديافراغما بطيئة) •
٩٦- كبيرة • « مونوكل » [نظارة ذات عينية
وحددة - المترجم] - على وجه (كوجين)

- مكياج ، يضربه (بايارين) - هو يصرخ .
 ٩٧- كبيرة . يد تحمل خنجر تشده في صدر (كوجين) .
 ٩٨- منظر عام للمشهد . ديكور . يسقط (كوجين) قتيلا .
 ٩٩- متوسطة . في صالة العرض . ثلاث فتيات يبتكين .
 ٩٩- ١- (الكمبوشة) - (محل الملقن او ضابط النص يقع في اعلى وسط مقدمة المسرح - المترجم) . (ليفشين) يفلق كتاب ، يظهر عنوانه - كتابة : (كاشيرسكايا القديمة) . يختفي .
 ١٠٠- صغيرة . تفلق الستارة .
 ١٠١- كبيرة . مجموعة ايدى تصفق .
 ١٠٢- صغيرة . الستارة تفتح والمثاقون ينحنون تحية .
 ١٠٣- [لقطة] حتى الحزام . متوسطة . (كوجين) يخلع (الباروكة) (تميلية في النادي) .
 ١٠٣- ١- (بايارين) . كبيرة . ينتف لحيته الصوفية المستعارة .
 ١٠٤ [لقطة] حتى الحزام . مزج . ازاحه الى الاعلى . (كويكوف) وهو يرتدي ملابس (البشار) يخلع القفطان .
 ١٠٥ - جماعة حول (ليفشين) ويظهر الملقن يجلس (ليفشين) في غرفة مكياج صغيرة . المثلون يستمعون .
 ١٠٥ - ١- كبيرة . بيد (ليفشين) تميلية « كاشير سكايا القديمة » يفتح النص منهاج - ح . ١ . د . ر - (ديافراغما) .
 ١٠٦ - كبيرة . ترتفع الستار الى الاعلى . ثلاثة طرقات .
 ١٠٧ - غرفة التدخين . مجموعة عمال في حالة انتظار وهم ينظرون باتجاه واحد . في وسطهم (تومانونف) .
 ١٠٨ - (الكسييف) - بكامله - يستدير عن العائط وينظر عبر كتفه .
 ١٠٩ - نصف كبيرة . يودع المجموعة بنظراته .
 ١١٠ - المظهر الخارجي - غرفة التدخين في معمل « دينامو » . يخرج (الكسييف) .
 ١١١ - جماعة في غرفة التدخين . يتكلمون لقطة عامة . تصغير . رجل عذرة .
 ١١٢ - مزج . مجموعة عمال صغيرة . يحقد ، يغمز بعين واحدة .
 ١١٣ - مزج مجموعة عمال اكبر .
 ١١٤ - كبيرة . ايدي بكفوف بيضاء تسحب الى

- داخل الكادر زوج من الكلاب .
 ١١٥ - كبيرة . وجه (نومونيج) . ينكس رأسه .
 ١١٦ - القبضات تفتح ، تاركة السيور الجلدية .
 ١١٧ - من صغيرة نحو الكاميرا - تهجم الكلاب .
 ١١٨ - من الاعلى . الكلاب تركض . مزج . جماعة «الوكلاء» تحل محل الكلاب .
 ١١٩ - شارع (ديافراغما افقية علوية) . صندوق بانع «الدوندرمة» يتقدم نحو الكاميرا .
 ١٢٠ - (ديافراغما افقية علوية) . عن الكاميرا تبعد اقدام . سيور الكلابين تشتبكان .
 ١٢١ - (ديانشيفسكي يسير في الشارع) . ديافراغما افقية .
 ١٢٢ - (ديافراغما افقية علوية) . كبيرة . قبعة ترتفع فيظهر وجه (كورباتوف) . ينظر بعين واحدة .
 ١٢٣ - ديافراغما افقية علوية . (كورباتوف) يقف قرب مخزن .
 ١٢٤ - (ديافراغما علوية) . تصنع «الدوندرمة» .
 ١٢٥ - (ديافراغما) . (ماليل) يصب «الدوندرمة» عمال . (انطونوف) ينظر بشك .
 ١٢٦ - الى الاعلى . [لقطة] حتى الركبة . (شتراوخ) يدير «الشرمانكا» (١٤) .
 ١٢٧ - مزج . كلبان يرقصان . (ديافراغما) .
 ١٢٨ - كتابة - (في المعمل) .
 ١٢٩ - كبيرة . يد تدوير مقبض «الامريكية» (١٥) .
 ١٣٠ - منظر عام للمطبعة السرية . شخصان يعملان .
 ١٣١ - مزج . كبيرة . ترزم المنشرة (البيان) .
 ١٣٢ - متوسطة . جماعة حول (انطونوف) . يوزع عليهم البيان الاحتجاجي . (غيراسيموف ، سيمينياك ، ديبابوف) يستمعونها (في الفضاء) خلفية صناعة .
 ١٣٣ - (غيراسيموف) يتسلسل الى مراحل مصنع «بروخوروفكا» (١٦) .
 ١٣٤ - كبيرة . وجه (غيراسيموف) قرب الرجل يختفي من الكادر .
 ١٣٥ - متوسطة . (الكسييف) يفلق بالفتاح باب الورشة .
 ١٣٦ - صغيرة . الورشة خالية . يقفز (ديبابوف) .
 ١٣٧ - نصف كبيرة (ديبابوف) يفلق الصندوق يحذر . يقفز خارج الكادر .
 ١٣٨ - ١٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ازاحه - (ديبابوف) يلصق ويوزع البيان في مختلف اتجاه الورشة .
 ١٤٢ - نصف كبيرة . (غيراسيموف) يرتقي الرافعة .

- ٨ - الاضراب يوضح ويوقف [هذه الامور] .
- ٩ - اللجنة تصنع خفارات على المكان .
- ١٠ - الصراع بين اللجنة والادارة .
- ١١ - الحياة في براميل القمامة .
- ١٢ - المبيت عند الوقاد .
- ١٣ - العمال يطردون الادارة .
- ١٤ - ظهور البيان في المعمل . (في الورش ، فسي
ساحة المعمل ، في الشارع) .
- ١٥ - قائمة فصل المحرضين والنشطين .
- ١٦ - النضال من اجل صافرة المعمل . عراك قرب
الصافرة .
- ١٧ - صافرة المعمل تصفر .
- ١٨ - العمال يتجهون الى الشارع مسرعين
- ١٨ - ١ النساء يركضن في الشوارع .
- ١٩ - بعض الورشات لاتخرج .
- ٢٠ - الصغار [الباقون] يطردون سحبا . يكسرون
الزجاج [بالجزرة] .
- ٢١ - رؤساء العمال ضد الاضراب .
- ٢٢ - يقطع الكهرباء عن الادارة .
- ٢٤ - اجتماع .

القسم الرابع

- ١ - العمال المضربون لاحد العامل يسرون في
الشوارع باتجاه معمل اخر .
- ٢ - في لجنة الاضراب تنظم فرق الدعاة .
- ٣ - البوليس يمنع العمال من دخول المصنع .
- ٤ - يلتفون من الخلف . يتسلقون السياج يحرضون
العمال على الاضراب .
- ٥ - خمسة عشر شخصا يطردون الحراس .
- ٦ - انصبيان يرمون الطابوق على كشك الحراسة .
- ٧ - الحارس يطارد الاطفال في الشارع .
- ٨ - تسحب لوحة خشبية من تحت البوابة . الحارس
يسقط .
- ٩ - العمال يهينون المبيت الى لجنة الاضراب .
- ١٠ - رجل بوليس يصرخ بوجه احد الذين يقرأون
البيان : (لاتبهم) .
- ١١ - من غرفة نوم الفتيات ، ترمى الوسائد على
مخبر بوليسي .
- ١٢ - المضربون يلعبون الورق .
- ١٣ - عامل يحاول تناول شراب ، يغفل فيسكبه .
- ١٤ - الادارة تمنع من دخول المعمل .

- ١٤٣ - متوسطة . (غير مسموفا) على الرافعة يلصق
البيانات .
- ١٤٤ - كبيرة . صافرة ماكينة قطار .
- ١٤٥ - صغيرة . قطار يمر امام الكاميرا . يقفز
(سمينياك) الى القطار .
- ١٤٦ - (سمينياك) يسير في العربة .
- ١٤٧ - يوزع البيان .
- ١٤٨ - غرفة الرافعة . ينزل السائق .
- ١٤٩ - كبيرة . يرمي .
- ١٥٠ - كبيرة . رزمة بيانات تتطاير من الرافعة .
- ١٥١ - من الاعلى . الورشة . الرافعة تتحرك .
البيانات تتطاير الى الاسفل .
- ١٥٢ - نصف كبيرة . رؤوس العمال تنظر الى الاعلى .
- ١٥٣ - من الاسفل . تتطاير البيانات .
- ١٥٤ - الورشة . العمال يخرجون البيانات من
صناديقهم ويقرأون .
- ١٥٥ - عمال يقرأون البيانات على ناصية السكة
العديد .
- ١٥٦ - رجل مسن يصبق على البيان .
- ١٥٧ - كبيرة . ايدي ترفع البيان .
- ١٥٨ - امرأتان عاملتان في المخازن تحاولان قراءة
البيان .
- ١٥٩ - [لقطة] حتى الحزام . عامل ينزع بيانين
ملصوقين ، يغطي احدهما الى زميله .
- ١٦٠ - الارض . البيانات . يدان تخطفان البيان
- ١٦١ - كبيرة . وجهان حاقدان بشراسة .
- ١٦٢ - كبيرة . شيخ يقرأ خلال نظارته .
- ١٦٣ - كبيرة . يدان قربان قصاصتين من البيان
الى بعضهما .
- ١٦٤ - صغيرة . عمال كثيرون يقرأون على ناصية
السكة الحديد .
- ١٦٥ - كبيرة . نص البيان .

القسم الثالث

- ١ - كبيرة . البيان .
- ٢ - رئيس العمال يهين فتاة .
- ٣ - آلة سرقنت من عامل .
- ٤ - رئيس العمال ضرب عامل بسلسلة حديد .
- ٥ - عامل يتهم بالسرقة .
- ٦ - عامل يخبر رئيس العمال .
- ٧ - عامل شقن نفسه على الماكينة .

- ٨ - معامل مقلقة .
- ٩ - قصاصات «الكلاء» تصل الى الحراس .
- ١٠ - يشتد الشغب .
- ١١ - «الكلاء» في مشرب الشاي .
- ١٢ - مراقبة اللجنة .
- ١٣ - اعلان : (المصنع يفتلق الى اجل غير مسمى) .

القسم السادس

- ١ - مجموعة مضرين • المدير ومفتش العمل يلقيان الخطب
- ٢ - «مشاغب» يضرب عامل .
- ٣ - تفتيش في غرف وبيوت العمال .
- ٤ - اعتقال اعضاء اللجنة .
- ٥ - البوليس يحرس المصنع .
- ٦ - الادارة على اتصال دائم مع الحراس .
- ٧ - لقوائم السوداء .
- ٨ - العمال يرفضون انتهاء الاعتصام .
- ٩ - دعوة «الغوبرناتور» [المحافظ] .
- ١٠ - رجال البوليس يلعبون احذيتهم .
- ١١ - خطاب المحافظ .
- ١٢ - الاستجواب .
- ١٣ - الهروب من المدخنة (١٩) .
- ١٤ - الاحتفاء على الشجرة .
- ١٥ - دعوة الجيش .
- ١٦ - «لمبيت خارج الدار» .
- ١٧ - وصول الجنود .

القسم السابع

- ١ - تطويق العمل .
- ٢ - اوامر الى العمال : (اجلسوا) .
- ٣ - اجتماع لجنة الاعتصام .
- ٤ - اجتماع اللجنة الحزبية (مقاطع) .
- ٥ - الهجوم على معمل [غيفاروفسكي] .
- ٦ - سكب المياه الفاتره على البوليس .
- ٧ - إطلاق الرصاص .
- ٨ - مشهد «مع الحضور» (٢٠) .

- ١٥ - المطعم تحت السماء المكشوفة مقابل بوابة العمل .
- ١٦ - الفناء ينقل بالقناطر عبر البوابة .
- ١٧ - الخفير يخاف الاعتماد عن المكان المضاء .
- والشباب يتصنع السرقة .
- ١٨ - الخفير يصفر .
- ١٩ - «مخطو الاضراب» و «المشاغبون» يذهبون للعمل .

- ٢٠ - «المشاغبون» يتسلقون السياج ليعملوا .
- ٢١ - الى المعمل تصل النشرات .
- ٢٢ - العمال يساعدون الدعاة لعبور النهر بواسطة زورق وهم يعزفون على «الهارمونية» (١٧) .
- ٢٣ - اجتماعات .
- ٢٤ - امسكوا مشاغب .
- ٢٥ - المشاغب يرمى في الماء .
- ٢٦ - ينعون لعبة «الاورليانكا» (١٨) .
- ٢٧ - انداعية يخطب و «الكليكة» [بيرة روسية - المترجم] منكسة على وجهه .
- ٢٨ - داعية ترتدي ملابس عاملة .
- ٢٩ - في معمل اخر العمال الآخرون يدعون الى الاعتصام .
- ٣٠ - ينتزعون مخطو الاضراب من المعمل .
- ٣١ - «المشاغبون السود» .
- ٣٢ - يضربون المشاغبين .
- ٣٣ - يرفضون استلام الاجور .
- ٣٤ - الادارة في محنة .
- ٣٥ - تنظيم المشاغبين • (ليفشين) .
- ٣٦ - صفوف البوليس .
- ٣٧ - عمال يتقدمون الى معمل ثالث • المعمل ينضم الى الاعتصام .

القسم الخامس

- ١ - الادارة تأمر المشاغبين للقيام بمرآك مصطنع .
- ٢ - العمال يكشفون للعبة ، يتعالى الضحك عليهم [على المشاغبين] .
- ٣ - الاطفال يلعبون بين اقدام الحراس .
- ٤ - اجتماع في حقل «توفليوفا» .
- ٥ - الارلاد جماعات يذهبون الى الاجتماع .
- ٦ - مغاليب المضربين .
- ٧ - خفير يحرس اعلان • الصبيان يمزقوه يملق آخر .

القسم الثامن

- ١١ - الف انسان يهرب
- ١٢ - من خلف الاحشاش . من الارض تنمو
سلسلة من الجند .
- ١٣ - كبيرة . رأس الثور يموت جراء ضربه
مرنية (تتجمد العيون) .
- ١٤ - رمي اصفر - من الظهر .
- ١٥ - متوسطة يربطون أرجل الثور (طريقه دبح
المواشي وهي راقدة) .
- ١٦ - كبيرة . اناس يسقطون من الجرف .
- ١٧ - تقطع حنجرة بكرة يسيل الدم .
- ١٨ - نصف كبيرة . في الكادر ينفض . الناس
يمنون أيديهم .
- ١٩ - نحو الكاميرا (في حركة) يتقدم القصاب
وهو يعمل الحبل المدمى .
- ٢٠ - جماعة تركض الى السياج ، يسقط ، خلف
كمين (كادرين او ثلاث) .
- ٢١ - في الكادر تسقط أيدي
- ٢٢ - تقطع رأس بكرة عن جسمها .
- ٢٣ - رمي .
- ٢٦ - كبيرة . اسنان الزناد تسقط جراء الرمي .
- ٢٧ - اقدام المشاة تبتعد .
- ٢٨ - في الماء يسيل الدم ، يصبغه .
- ٢٩ - كبيرة . من حنجرة الثور يفور الدم .
- ٣٠ - أيدي تسكب الدم من اناه الى قسطل .
- ٣١ - مزج رصيف القساطل يتحرك نحو المصنع .
- ٣٢ - الرأس الميت . يخرجون اللسان من
الحنجرة المقطوعة (هذا على الاغلب) .
- احد الاساليب للحفاظ على اللسان من التآثر
بسبب الاسنان أثناء عملية سلخ جلد الرأس)
- ٣٣ - اقدام المشاة تبتعد . اصفر .
- ٣٤ - يسلخون الجلد من الرأس .
- ٣٥ - الف وخمسائة قتيل عند حافة الجرف .
- ٣٦ - رأسان مسلوخي الجلد لثورين ميتين .
- ٣٧ - أيادي بشرية في بركة دماء .
- ١ - دعوة رجال الاطفاء .
- ٢ - حواجز الاسلاك الشائكة .
- ٣ - وصول رجال الاطفاء .
- ٤ - اضطراب المعتصمين .
- ٥ - تفريق العمال بغراطيم المياه .
- ٦ - اعلان طلب عمال جدد .
- ٧ - «محمطو الاضراب» يذهبون الى العمل .
- ٨ - أوامر الى البوليس : «استعدوا للرمي» .
- ٩ - «المجزرة على الجسر» .
- ١٠ - الخيالة على الجسر العائم .
- ١١ - أوامر الى العمال : «اجلسوه» .
- ١٢ - يفرز انسان على الحافة المدبية للسياج .
- ١٣ - «الادارة تستلم مطالب [العمال]

المشهد الاخير

المذبحة

- ١ - رأس نور - سكين قصاب تنهيا . تخرج من
الكادر الى الاعلى .
- ٢ - كبيرة يد [تحمل سكين] تضرب خارج الكادر
الى الاسفل .
- ٣ - لقطة عامة . الف وخمسائة انسان ينهارون
من الجرف (جانبية) .
«بروفيل» .
- ٤ - خمسون انسان ينهضون من الارض .
- ٥ - وجه جندي - [هو] يهدف .
ينظفون أيديهم [من التراب] .
- ٦ - متوسطة - «طلاقة» .
- ٧ - يرتجف جسم الثور (رأسه خارج الكادر
يسقط .
- ٨ - كبيرة أرجل الثور في القيود . اقدامه
تضرب في بركة الدماء .
- ١٠ - بواسطة حبل . يدبرون رأس الثور الى المذبح
- ٩ - كبيرة زناد البنادق .

٢٨ - كبيرة بحجم الشاشة الكاملة • عين نور
مينة •

الكتابة الأخيرة •

الخاتمة (٢٢)

الاعتصامات كانت مدارس الثورة المسلحة •

(انتهى)

(١) الاعتصام - أول أفلام المخرج السينمائي السوفياتي الكبير سرجي ميخائيلوفيتش ايزنشتاين • والمعروف في العالم خطأ باسم - الاضراب - والترجمة العربية لسيناريو الاخراجي لأول مرة من الروسية الذي نشر السيناريو فيها في ربيع ١٩٧١ • من كتاب : سرجي ايزنشتاين : المختارات من مؤلفاته في ستة أجزاء • الجزء السادس • معهد تاريخ الفن واتحاد السينمائيين السوفييت والارشيف المركزي لتوثائق الفنون والآداب في الاتحاد السوفياتي - مطبوعات الفن - موسكو - ١٩٧١ - ص (٤٦٣) • لقد اشترك بكتابة السيناريو غريغوري الكسندروف (المخرج السينمائي الكبير حاليا) وقد ساهم فيه أيضا ف. بلنتوف . اي. كرافجنوفسكي • - المترجم -

(٢) ديفاراما امريكية • وسيلة تصويرية تعتمد على كون حقل الصورة في الكادر يحدد بواسطة (تطبيق أو توسيع) • الديافراما • Diaphragme بتقنية دائري بواسطة ما يسمى (iris diaphragm) في آلة التصوير السينمائية • (الفاصل) • وهذا النوع من أكثر أنواع الديافراما • انتشارا في آلات التصوير الفوتوغرافية والسينمائية وتتكون من شرائح معدنية دقيقة غالبا ما تكون حلالية الشكل تساعد على التغيير التدريجي لتطبيق (الفتحة) التي يمر عبرها الضوء سواء بتوسيعها أو تطبيقها - المترجم -

(٣) انظر موضوع • حول تحديد حجم اللقطة في الفيلم السينمائي والرؤيا الهرمية للكادر - أعلاه - المترجم -

(٤) • كوزنيتسكي مونت • - حرفيا - جسر الحداد - وهو شارع في قلب موسكو • امتاز ولا يزال بتركيز المحلات التجارية والبنوك وغيرها من الموانئ والمرافق العامة - المترجم -

(٥) • شارع بتروفكا • - أحد الشوارع الرئيسية في موسكو - هناك - ينصل بمرکز المدينة و كوزنيتسكي مونت - المترجم -

(٦) • بتروفسكايا • - هي أولهاغورغيليا - شاعرة وعترجة عن الانكليزية صديقة الشاعرين ماياكوفسكي وأسييف • مدرسة في معهد • بروسوف • • عملت في • البرولينكولت • (المسرح العالي في موسكو) (المترجم) • في فلم • الاعتصام • مثلت دورا نانويا هو - سيدة في السيارة -

(٧) من المعدات الروسية القديمة أن يشرب الشيمون كاسا من (الفودكا) على روح الميت بعد دفنه وأحيانا قبل

تصميمه وهو مسجي • كما أنهم ينترون (الفودكا) على التراب في القبر حين مواراة النعش بالتراب • وقد يشربون (الفودكا) في المقبرة قبل تفرقهم أو عودتهم الى بيت الميت أو أقرب أقربائه • وعادة شرب الكاس هذه من تمير رمزي وكانهم يشربون مع الميت الكاس الأخيرة - المترجم -

(٨) • سوروكوفكا • - أرمينية - وهي هنا اصطلاح شعبي يرمز الى الفودكا الروسية انطلاقا من نسبة ٢٠٪ وهي نسبة تركيز الكحول فيها • وقد تزيد النسبة - المترجم -

(٩) هنا وفيما بعده نجد أن أسماء الشخصيات هي الاسماء الحقيقية لممثل المسرح العالي الاول (البرولينكولت) الذي كان يشرف عليه ايزنشتاين • في السيناريو : أ. ب. انطوف (فيما بعد مثل دور فاكولينجوك (البحار) في فيلم ايزنشتاين الثاني • المدرجة بوتومكين •) و - اي. كلوكين • أم. اس. غوماروف • أ. اي. ليفش (والانسان الاخيران اصبحا فيما بعد مساعدين لسرجي ايزنشتاين) • أ. سيمنيك • ف. اي. ساروف • د. غ. ديبايوف (الذي اصبح فيما بعد فنانا فوكرافيا مشهورا) • ن. كوجين والآخرين مثلوا في فلم • الاعتصام • أدوار عمال • أما أدوار • البروكلاء • (الشبيكوف) فقد مثلها : ب. أم. مايلك - دور • السوا • (اليوم) • أ. ب. كورباتوف • ليا • (الضلع) • أ. ب. ياشيفسكي • مارنيشكا • (الفرد) • م. م. شتاروخ فيما بعد اصبح من كبار الممثلين (مثل دور لينين عند المخرج السينمائي روم • وشتاروخ فنان شعوب الاتحاد السوفياتي وحاز على جائزة لينين في الفن) فقد مثل دور • البولج • • يو. اس. غليزر • (فيما بعد فنان شعوب روسيا الاتحادية) مثلت دور • ملكة الشبان • •

(١٠) ازالة : Wipe - احلال صورة محل أخرى • او Pushoff وهي وسيلة تقنية تستعمل أثناء التصوير وطبع الافلام لاحلال صورة مع أخرى تدريجيا • اما الازاحة أثناء الطبع : (Optical printer wipe) وتتم بعدد أثناء طبع الفيلم - او Curtain wipe الازاحة بواسطة الحائق (الصنار الحاجز) او الازاحة الخطونية - المترجم -

(١١) توموفيتش - مدير حسابات مسرح (البرولينكولت) • مثل في الفيلم دور جندي في قسم الحراسة •

(١٢) الحروف الاولية للحزب الاشتراكي الديمقراطي الروسي - المترجم •

(١٣) • موراوونيكو • (الكسندروف) غريغوري فاسيليف • مثل في الفيلم أحد أدوار الاداريين في العمل رئيس (جندي) كما ورد في السيناريو - الناشر • وهو الذي اشترك مع ايزنشتاين بكتابة سيناريو الفيلم وعمل مساعدا للاخراج في (فلم المدرجة بوتومكين) • وأخرج عشرات الافلام الكوميدية والمسبقة والرواية وهو الآن من كبار المخرجين السوفيات من افلامه (السيرك) و (فولنا فولنا) - المترجم •

(١٤) • الثرماتكا • - آلة هوائية ميكانيكية • وهي نوع صمير من انواع (الاورغون) المنفل بسكون (كلافيورا) ميكانيكية • تتكون من صندوق فيه الانابيب الصوتية • يعمل بصوت بواسطة عتلة يدوية دوارة تدبر قرصا مصنوعا من

وهي اسم عام لمختلف أنواع الآلات الموسيقية مثل « هارمونية الشغاف » و « الهارمونية الزجاجية » و « الاكورديون » و « البيان » وغيرها . (المعجم الموسيقي - المصدر أعلاه - ص ١٠٨) - المترجم .

(١٨) « الاوليانكا » - لعبة تشبه لعبة « الحرامية والجرجية » المعروفة في بندق . وهي لعبة تصور الهجوم والدفاع والاسترخاء . . . - المترجم .

(١٩) الهروب من المختنة - انظر خطة السيناريو . القسم السادس من سلسلة (نحو الدكتاتورية) - المشهد السادس - أ - (الناشر) في المجلد السادس المؤلفات ايزنشتاين وتوجد اشارة اليه في مقدمة السيناريو المنشورة أعلاه - المترجم .

(٢٠) « مشهد مع العصفور » - انظر أيضا - المشاهد من ١١ - ١٤ في خطة السيناريو المشار اليها أعلاه (الناشر) - انظر أيضا ما جاء حول هذا المشهد في القصة المنشورة أعلاه - (المترجم) .

(٢١) المشهد الاخير - القديحة - نشر في الملحن - المجلد السادس - المؤلفات ايزنشتاين ص ٤٢٣ - ٤٢٤ - المصدر المشار اليه أعلاه وقد وضعت هذا المشهد في محله بالنسبة للسيناريو الاخراجي - المترجم .

(٢٢) الخاتمة - من السيناريو الاخراجي - ص ٤٦ - المجلد السادس المؤلفات - المصدر أعلاه - المترجم .

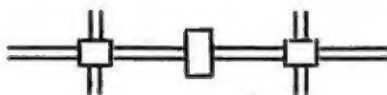
إجلد والطفلة . وكل قطعة موسيقية محفورة على قرص خاص بها (يستبدل القرص اذا اريد اعادة قطعة موسيقية أخرى) . ظهرت هذه الآلة في أوروبا الغربية في بداية القرن الثامن عشر واصبحت من أحب الآلات للموسيقين المتجولين . وصلت هذه الآلة الى روسيا في الربع الاول من القرن التاسع عشر . واسمها « شرماتكا » جاء من أغنية شعبية فرنسية مشهورة في ذلك الوقت (Charmanthe Catherine) - وهي أول أغنية

عرفت على هذه الآلة في روسيا . ومن هنا التسمية البولندية لهذه الآلة باسم « كاتاريثكا » والتسمية الأوكرانية لها « كاتريثكا » - (المعجم الموسيقي - تأليف ووضع شتاينبرس و يامبولسكي . مطبوعات الانسكلوبيديا السوفياتية - موسكو ١٩٦٦ - ص ٥٧٨) . وعلى غرار هذه الآلة تصنع الآن عشرات الاصناف من الآلات الصغيرة التي تدخل ضمن نطاق لعب الأطفال الموسيقية . (المترجم) .

(١٥) « الامريكية » تسمية لماكينة طباعة يدوية .

(١٦) « بروخودنكا » - الآن مصنع « الجبال الثلاثة » المسمى باسم فيلكس درجنسكي - الناشر - (درجنسكي أحد زعماء ثورة أكتوبر الاشتراكية ، وقادة الثورة الاشتراكية) - المترجم -

(١٧) « الهارمونية » - آلة موسيقية هوائية صغرى - اسمها مأخوذ من أصل كلمة هارمونيا الاغريقية (Harmonkos)



مهادر دراسة السينما في العراق

اعداد

احمد فياض المفرجي

القسم الاول - الافلام

- ١ - **فلم « القاهرة بغداد » (١٩٤٩)**
 - × مصري غرافي
 - × إخراج: - أحمد بدرخان
 - × التمثيل: - حفي الشبلي • ابراهيم جلال • حامد القاسي • فخري الزبيدي •
 - × صور في ستديو مصر بالقاهرة
- ٢ - **فلم « ابن الشرق » (١٩٤٩)**
 - × صور في ستديو الاحرام بالقاهرة
 - × التمثيل: عادل عبد الوهاب • عزيز علي • حضري أبو عزيز • مديحة يسري • بشارة واكيم
 - × إخراج: نيازي مصطفى
- ٣ - **فلم « علي وعصام » (١٩٤٨)**
 - × الإنتاج: ستديو بغداد
 - × القصة: أنور شاذول
 - × الإخراج: مسيو أندريه شانان
 - × مساعدا المخرج: يحيى فائق واكرم جبران
- ٤ - **فلم « ليل في العراق » (١٩٥٠)**
 - × الإخراج: أحمد كامل مرسي - مصري الجنسية
 - × مساعدا المخرج: أكرم جبران
 - × التمثيل: ابراهيم جلال • عبده الزاوي • عفيفة أسكندر
 - × الصوت: ناجي صالح
 - × تصوير: إوهان
- ٥ - **فلم « فتنة وحسن » (١٩٥٤)**
 - × أول فلم عراقي غير مشترك
 - × الإنتاج: شركة دنيا الفن
 - × الإخراج: حيدر العمر
 - × التمثيل: ياس علي الناصر • مديحة رشدي • سلسي عبد الواحد • أحمد حدي
 - × التصوير: سيمون مهران
 - × الألحان: تأليف والحن خزعل مهدي
 - × التكاليف: ٨٠٠٠ ألف دينار
- ٦ - **فلم « نعم » (١٩٥٥)**
 - × الإنتاج: شركة أفلام سامراء
 - × القصة والسيناريو والإخراج والصوت: عبد الخالق السامرائي
 - × التمثيل: حسين السامرائي • عزيزة توفيق • كامل العلي
 - × التصوير: سيمون مهران
- ٧ - **فلم « وردة » (١٩٥٦)**
 - × الإنتاج: شركة أفلام العراق الحديث
 - × عبد الرحيم الخرزجي ومجيد الجنوع
 - × القصة: مقبسة عن « يوميات نائب في الأرياف » للكاتب المصري توفيق الحكيم
 - × الحوار: صفاء مصطفى

لعل أول ما يلحظه المتتبع ، لمسة صناعة السينما في العراق ، هو أن هذه الصناعة ، لم تكون وفق تخطيط مسبق مدروس ، وفيه مراعاة لظروف البلد ، الاجتماعية والسياسية ، والإمكاناته الاقتصادية والفنية . وبسبب هذه البداية الخفاقة ، فإن مجمل مكونات مسيرة السينما في العراق ، كانت خاطئة أيضا ومشوّهة ، وغير منتظمة .

ولي ذهني اعتقاد ، بأن أية محاولة ، لتصحيح المسار ، ستبوء بالفشل ، إذا لم نجعلها مراجعة صادقة وواضحة ، لكل التجارب ، التي تمت خلال العقود الثلاثة الأخيرة ، أسباب ضعف الانتاجات ، قمعت من عمل الشائنة ، الكفيلة ، بإيجاد ملمس من واقع انساننا وعصر عمن .

ومما لا شك فيه ، أن « الكتابات » التي سجلتها افلام الكتاب والنقاد ، طوال الثلاثين سنة الماضية ، لا تغلو من لائحة ، للراغبين بمواصلة العمل في صناعة السينما في العراق ، على المستويين العام والخاص ، إذ أن تلك « الكتابات » هي أصدا ، وردود فعل وتاريخ لكل النشاطات العملية ، في مجال السينما العراقية . وتيسر مهمة السينمائيين الشباب ، في الاطلاع على تجارب الجيل السابق ، فقد عرّضت على لائحة المقالات والدراسات ، المبحرة عنها وهناك ، في هذه الجريدة وتلك المجلة ، وجسمها ونشرها في ميض ، يتصدره ثبت ، يتضمن أسماء الافلام العراقية المنتجة خلال الربع قرن الاخير ، وأسماء العاملين فيها .. ولعل أن يقال هذا الجهد ، بضع الرضا ، وأن يحظى حصة من لغيره المرجو منه .

× الاخراج والسيناريو : يحيى فائق
× التمثيل : خاله البارودي • ميفاء
حسن • فوزي محسن الامين • عبدالنعم الدروبي
سلمان الجاني • فادي الرومي • فائزة محمد
× التصوير والاناة : كريم مجيد
× الصوت : داود الصامرائي
× الفناء : زهور حسن وداخل حسن
× الموسيقى : فرقة الاذاعة برئاسة كريم

يادر •
× الاالحان : احمد الخليل ورضا علي
× الطبع والتحميض : ستديو بغداد

٨ - فلم « من السؤول » (١٩٥٦)
× الانتاج : شركة سومر للسينما
المحدودة •

× القصة : ادمون صبري
× الحوار : صفاء مصطفى
× الاخراج والسيناريو : عبدالجبار

توفيق ولي •
× التصوير : فديجا (هندي الجنسية)
× التمثيل : كاظم مبارك • ناهضة

الرماح • خليل شوقي • سامي عبدالحميد
فخري الزبيدي • محمد القيسي • سلمان
البيرواني • عبدالواحد طه • رضا الشاطي
حميد مجيد • أم سلمان • زكية القريشي
حسن الناطقي • محمد القريشي • نجاة خالد
فناوي خالد • مي خليل شوقي •

× مساعد المخرج : ابراهيم جلال
× الصوت : ناجي صالح
× الموسيقى : منير بشير
× الديكور : عبدالقادر توفيق •

٩ - فلم « سعيه افندي » (١٩٥٧)
× الانتاج : شركة اتحاد الفنانين (كامران
حسن • عبدالكريم هادي) •

× القصة : مقتبسة عن قصة « شجار »
لادمون صبري •
× الاخراج : كامران حسني •
× التمثيل : يوسف العاني • زينب •
عبدالواحد طه • يعقوب الامين • سوسن حسين •
جعفر السعدي •

× السيناريو والحوار : يوسف العاني •
× مساعد المخرج : ابراهيم جلال •
× مدير الانتاج : عبدالكريم هادي •
× التصوير : البرتو
× الصوت : ناجي صالح
× التكاليف : ٨٠٠٠ آلاف دينار

١٠ - فلم « ارجوئي » (١٩٥٨)
× الانتاج : شركة الحدود والشيخلي
× الاخراج والسيناريو والحوار : حيدر
المر •
× القصة : مقتبسة عن مسرحية « المساكين »
للمرحوم سليم بطي •
× التمثيل : بدري حسن فريد • كامل
القيسي • ميفاء حسن • رضا علي • مديحة

شوقي • محسن البصري • فادي الرومي وعبد
النعم الدروبي •
× الموسيقى والالاحان : رضا علي ومنير
بشير •

× التصوير : وليم سايون •
× الانتاج : محمد شكرى جميل •
× المكياج : فوزي الجاني •
× الديكور : يونس شامكر •

١١ - فلم « ادبته الحياة »

× الانتاج : افلام مهند والصراف •
× الاخراج : مهند الانصاري •
× التمثيل : مديحة شوقي • مهنه
الانصاري • عدنان الصراف • حادي الخزعلي •
داود عبدالحميد • هادي الخزعلي •
× مدير الانتاج : عدنان الصراف •
× التصوير : عبدالخالق السامرائي •
× الماكياج : الياس جويعة •
× الاالحان : ميثاق بلال •
× الفناء : عدنان محمد صالح •
× كلمات الاغنية : عبدالواحد الصبيحي
× التكاليف : ١٢٠٠ آلاف ومائتان ديناراً
× الزمن : ٣٥ دقيقة •

١٢ - فلم « عروسي الفرات » (١٩٦١)

× الانتاج : شركة الافلام النسر (كمال
البديري) •

× القصة والسيناريو والحوار والاخراج :
عبدالهادي مبارك •
× التمثيل : عبدالوهاب العائني •
ازهار • احمد حمدي • جعفر صدي • فائزة
محمد • رباب محمد • عبدالجبار العبيدي •
حقي الوكيل • حاتم جودت • ابراهيم تقدير •
فريال كمال •

× التصوير : وليم سايون •
× الطبع والتحميض : طهران •

١٣ - « تسواهن » (١٩٥٧)

× الانتاج : شركة سميراميس للافلام
(كاترين يوسف) •
× القصة والسيناريو والاخراج : حسين
السامرائي •

× التصوير : عبدالله سلمان •
× التمثيل : حسين السامرائي • خزعل
مهدي • مقبولة حسن • رمزية حميد • نعمان
الانصاري • عبدالله زكي • ازهار احمد •
× المونتاج : حيدر العمر •

١٤ - فلم « نبوغه نمر » ١٩٦٢

× الانتاج : شركة شهزاد الافلام الملوثة •
× القصة : خالد الشواف •
× الاخراج والسيناريو : كامل العزاوي •
× مساعد المخرج : بدري حسن فريد •
× التمثيل : سامي عبدالحميد • يعقوب
الفرغولي • عبدالستار العزاوي • سهيلة •
كارلو هاريتون • فوزي محسن الامين • عبدالنعم
الدروبي • محمد علي هادي السعيد • بدري
حسن فريد •

× تصميم الازياء : ترودي متلمان •
× الديكور : سمدي السالك •
× المكياج : فوزي الجاني • مهدي
الاولاقي •

× الصوت : صالح خضر •
× التكاليف : كلف انتاج الفلم ٤٠٠٠٠
الف دينار •

١٥ - فلم « ابو هيلة » (١٩٦٢)

× القصة والسيناريو : يوسف العاني
(القصة مقتبسة عن مسرحية تومر بيك للعاني)
× الاخراج : محمد شكرى جميل ويوسف
جرجيس •

× التمثيل : يوسف العاني وخليل شوقي
وميفاء عبدالقادر • زينب • مهدي الصفار
زكية الزبيدي • محمد القيسي • ناهضة الرماح •
× التصوير : ماجد كامل •
× الماكياج : يوسف سلمان •
× الانتاج : شركة سومر للسينما •

١٦ - فلم « مشروع زواج » (١٩٦٢)

× الاخراج : كامران حسني
× التمثيل : فخري الزبيدي • احسان
ناجي الراوي • فادي الرومي • رضا الشاطي •
الهام حسين • حميد المحل •
× التصوير : نهاد علي •
× العرض : عرض في سينما النصر سنة
١٩٦٢ •

١٧ - فلم « قطار ساعة ٧ » (١٩٦٢)

× القصة والسيناريو والاخراج : حكمت
ليب •
× التصوير : ماجد كامل •
× التمثيل : سميد يونس •
خضر •

١٨ - فلم « بكرة ساعة ١١ »

× الانتاج : افلام الـ
× الاخراج : وليم
× التصوير : نعيم
× التمثيل : أنور
وهبي • حسن الزبيدي •
× التكاليف : كلف انتاج الفلم ١٠٠٠٠
الف دينار •

١٩ - فلم « اوراق الغريف » (١٩٦٣)

× الانتاج : ستديو هاما زلافلام
× القصة والحوار : ادمون صبري وحسن
ليب •
× الاخراج والسيناريو : حكمت ليب •
واراديس •

× التمثيل : سليم البصري • موزين •
سمعون العبيدي • يعقوب الامين • حامد
الاطرقجي • عبدالرحمن سعيد الربيعي • وكد
سالم • عبدالمرسل الزبيدي • عثمانيل رسام •
سعيه داود • عقيل البصري • نولا •
× التصوير : ماجد كامل •
× المكياج : يوسف سلمان •
× قصة الفلم مأخوذة عن مسرحية

